

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXIII

Contributions de :

H. STERN — P. VERDIER — N. FIRATLI — M.-T. GOUSSET — Y. CHRISTE
JN. LEROY — BL. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC — I. SPATHARAKIS — M. PANAYOTIDI
V. D. LICHATCHOVA — A. CUTLER — JS. LEROY — B. AL-HAMDANI — T. VELMANS
C. BOURAS — A. GRABAR

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS KLINCKSIECK
11, rue de Lille
MCMLXXIV

*Imprimé avec une subvention du Centre
National de la Recherche Scientifique*

3.v.6491

ORPHÉE DANS L'ART PALÉOCHRÉTIEN

par H. STERN

Dom H. Leclercq dans son article « Orphée » du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*¹ cite 24 documents qui d'après lui représentent Orphée chrétien charmant les animaux. Nous en retrancherons 16 qui ne sont considérés comme chrétiens qu'à cause des dates auxquelles ils sont attribués (à bon droit d'ailleurs), à savoir aux IV^e, V^e et VI^e siècles. Bien que H. Leclercq ait été suivi ou précédé dans cette interprétation par de nombreux archéologues nous nous en tiendrons aux seuls monuments dont le contexte iconographique ou les inscriptions permettent d'affirmer sans ambiguïté le caractère chrétien. Il s'agit de six peintures des catacombes romaines² et des reliefs de trois sarcophages³ auxquels nous ajouterons un quatrième, mentionné par Dom Leclercq (n° 7), sur lequel nous avons pu obtenir des renseignements supplémentaires et dont nous pouvons publier une photographie inédite.

Les fresques d'Orphée des catacombes sont connues et il suffira de les passer en revue, mais en nous arrêtant plus particulièrement au contexte iconographique. Celle du cimetière de Saint-Calliste est la plus ancienne (chambre L2) (fig. 1). Au milieu d'une voûte d'arêtes, le chantre, vêtu d'une tunique à manches et d'un long manteau, coiffé du bonnet phrygien, comme dans les images païennes, est assis de face et joue de la lyre. A sa gauche (à droite du spectateur) se tient une brebis qui tourne la tête vers lui, attentive à sa musique; une autre se trouvait peut-être à sa droite, mais elle est perdue⁴. Orphée est inscrit dans un octogone sur la pointe qui s'insère dans un cercle, relié par quatre bandes à un autre cercle

concentrique plus grand. Ce second cercle semble avoir couvert toute la voûte. A la base des quatre secteurs formés par les bandes sont inscrits des demi-cercles. Ce canevas est peint par de minces filets. Le seul demi-cercle intact, au-dessus de la tête d'Orphée, est garni d'un taureau marin. Il est à peu près certain que les autres demi-cercles contenaient des sujets semblables; ceux à gauche et à droite d'Orphée ont été détruits lors d'un rétrécissement de la pièce au IV^e siècle, celui à ses pieds est détérioré. Sur les bandes sont peints des balustres formés de culots d'acanthé d'un type bien connu dans les peintures catacombales.

Par elle-même cette fresque ne présente pas de caractères chrétiens, mais le contexte archéologique permet de la considérer comme telle. La pièce est située dans un ensemble de galeries et de *cubicula* ouverts sous le pontificat de Zéphyre (203-218) et complété sous le pape Calliste (218-222). On y a trouvé des inscriptions et quelques images chrétiennes, mais aucune trace d'inhumation païenne⁵. Rien ne s'oppose à l'attribution de cette fresque et de la pièce L2 où elle se trouve aux travaux exécutés sous Calliste.

L'Orphée de la région V, pièce 5 de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin,

« La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40).
« Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. »

1. Par la suite DACL.
2. Aux cinq citées par Dom Leclercq sous les n°s 1 à 5 s'ajoute une sixième, découverte en 1957, voir *infra*, p. 00.
3. Aux deux citées par Dom Leclercq, n°s 10 et 11, nous joindrons un troisième, de Sardaigne, qui appartient à la même série, voir *infra*, p. 6.
4. Cf. G. B. DE ROSSI, *Roma sotterranea*, t. II, pl. X et XVIII, n. 2.—G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Fribourg en Br., 1903, p. 223, pl. XXXVII.
5. Cf. DACL, s.v. « Calliste, cimetière de », en particulier 1698 s. et DE ROSSI, l.c.

date, d'après les dernières recherches, de la fin du III^e ou du début du IV^e siècle⁶. Il est à peu près complètement effacé aujourd'hui, mais a été reproduit en meilleur état et décrit par Wilpert (fig. 2)⁷. Le musicien est peint dans le tympan de la porte d'entrée, assis de face, prêt à jouer, au milieu de six brebis, quatre à droite (du spectateur) deux à gauche. Un oiseau se tient à chaque extrémité du panneau tourné vers le chœur. Le caractère chrétien du sujet est assuré par les images qui l'entourent. Sur le montant gauche de la porte (vu du spectateur) se suivent de haut en bas Moïse frappant le rocher et la guérison du paralytique, à droite le Christ et l'hémorroïsse et Noé dans l'arche. Sur le plafond, le Christ *Bon Pasteur* au milieu est entouré de quatre épisodes de la vie de Jonas, les quatre angles sont ornés de personnifications des saisons, seuls sujets neutres de la pièce.

Dans le même cimetière, à une cinquantaine de mètres à peine de la précédente, une seconde image d'Orphée charmant les animaux a été découverte en 1957 (fig. 3)⁸. Nous désignons cette fresque par Pierre-et-Marcellin II. La date en est assez facile à cerner : la tranche de la galerie I, 4 dont le « diverticule » I, 6 contient Orphée est probablement la plus récente de toute cette zone et doit être attribuée à la deuxième ou au début de la troisième décennie du IV^e siècle⁹. De part et d'autre de ce diverticule se place un arcosole. Celui de droite, exceptionnellement bas et surmonté de *loculi*, ne semble pas avoir été peint¹⁰. Celui de gauche, couvert de fresques, contient celle d'Orphée. Le chœur est peint dans le tympan, amputé de sa partie inférieure sur une hauteur de 0,30 m par le percement d'un *loculus* (hauteur

primitive au sommet du tympan, 0,80 m). Il est assis de face (visible jusqu'au-dessous des genoux), et touche de la main gauche la lyre, appuyée sur un rocher (?). Coiffé du bonnet phrygien, il est vêtu d'une tunique à manches longues, serrée par une ceinture, et d'un manteau agrafé sur l'épaule droite. Il semble marquer un temps d'arrêt de sa musique, la main droite qui tient le plectre est tendue vers l'extérieur, le regard va au loin¹¹. De part et d'autre s'incline un arbre, sur celui de gauche perche un oiseau d'espèce indéterminée, sur celui de droite un rapace aux ailes déployées qui paraît être un aigle¹². Dans la partie détruite du tableau, aux pieds du musicien, il faut imaginer des quadrupèdes sans que l'on puisse en préciser la nature, féroces et paisibles ou l'un ou l'autre seulement¹³.

Sur le mur supérieur de l'arcosole se juxtaposent quatre tableaux. Les trois premiers (en allant de gauche à droite) entamés par le percement d'un second *loculus*, représentent Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, une composition architecturale curieuse sans figures, Daniel dans la fosse aux lions et la Résurrection de Lazare. A gauche, sous l'arcosole, se place un compartiment décoratif carré, garni d'oiseaux dans les angles et d'une composition architecturale au centre. Tout à l'extrémité gauche, vers l'angle de sortie à la galerie I, 4 une colonne corinthienne enjambe les deux registres¹⁴. Ce contexte iconographique impose de nouveau une interprétation chrétienne d'Orphée.

Deux autres fresques du chœur parmi les animaux ont été découvertes par Bosio au début du XVII^e siècle dans la catacombe de Domitille (au Nord de Rome). L'une (Domitille I) a été mutilée au XVIII^e siècle

6. Je suis pour la date le remarquable exposé du regretté J. KOLLWITZ, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, dans *Akten des VI. internationalen Kongresses für christliche Archäologie*, Trier, 5.-11. September 1965, Cité du Vatican et Berlin, 1969, p. 29 à 158 et pl. I à LXVII, en particulier p. 46 et suiv. Pour la situation de la pièce, voir *ibid.* Beilage A, région Y.

7. *O. l.*, p. 243 pl. 98.

8. Cf. A. FERRUA, dans *Triplice omaggio a SS Pio XII*, Cité du Vatican, 1958, I, p. 55 et suiv., pl. XVa, et *Id.*, *Una nuova regione della catacomba dei SS. Marcellino e Pietro*, dans *Rivista di archeologia cristiana*, XLIV, 1968, p. 71 et suiv. (= FERRUA I).

9. *Id.*, *o. l.*, II^e partie, *ibid.*, XLVI, 1970, (= FERRUA II), p. 82 et p. 70.

10. Voir le plan dans FERRUA I, fig. 1.

11. Cf. la description par A. FERRUA I, p. 72.

12. J. BLOCK FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, 1970, p. 48 et suiv., appelle l'oiseau de gauche une colombe et le rapace de droite sans hésiter un aigle. Il en tire une interprétation symbolique du tableau qu'il faut recevoir avec la plus grande réserve.

13. Si le rapace de droite est un aigle, ce qui ne me paraît pas certain, il est probable que les quadrupèdes étaient des espèces féroces et paisibles. Je ne connais pas d'exemple parmi la centaine de représentations antiques d'Orphée charmant les animaux, où le chœur soit accompagné d'un aigle sans être entouré d'animaux féroces et paisibles.

14. FERRUA I, p. 72 et suiv., fig. 35 à 40.



Fig. 1. — Fresque d'Orphée du cimetière de Calliste, vers 220 (d'après WILPERT, *o. l.*, pl. XXVII).

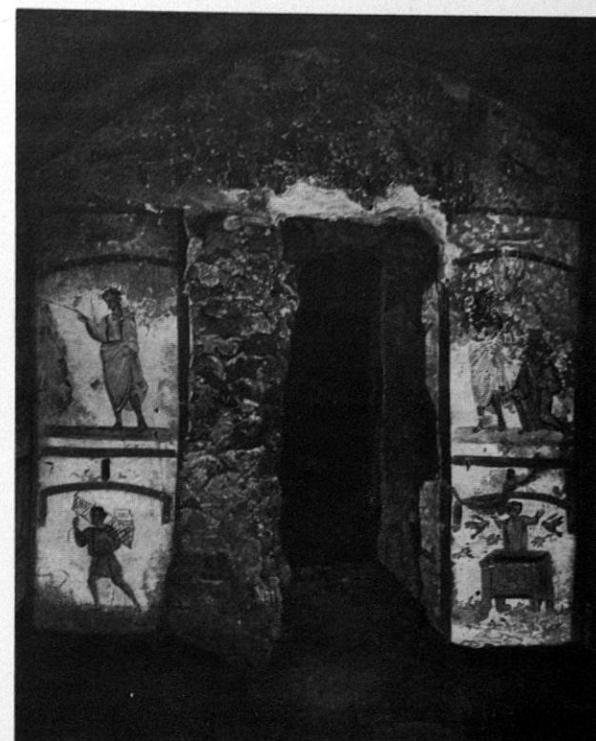


Fig. 2. — Fresque d'Orphée de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin (I), fin du III^e ou début du IV^e siècle (d'après WILPERT, *o. l.*, pl. II C).



Fig. 3. — Fresque d'Orphée de la même catacombe (II), entre 310 et 330 (phot. mise aimablement à notre disposition par la Commissione di archeologia sacra).

par l'enlèvement de l'image d'Orphée et de deux petits tableaux d'entre les huit qui l'entouraient. Heureusement Bosio a publié une gravure de cet ensemble dont la relative fidélité iconographique est garantie par une comparaison avec les parties conservées (fig. 4 et 5)¹⁵. Orphée était inscrit dans un octogone au sommet de la voûte du plafond comme à Calliste, mais le canevas géométrique, tout en étant d'un tracé semblable, est d'un style différent. Assis de face, vêtu comme d'habitude, il joue d'un instrument de forme incertaine sur la gravure. Il touche les cordes des deux mains, ce qui est contraire à toutes les images antiques et ne s'explique que par une négligence du dessinateur du xvii^e siècle (la droite actionne toujours le plectre). De part et d'autre se dressent deux arbres sur lesquels perchent cinq petits oiseaux et un paon. Des quadrupèdes, un lion et un loup ou un chien à gauche, un cheval, un bœuf et un mouton à droite (à moins que la robe tachetée de ce dernier ne caractérise une panthère mal dessinée) sont accroupis ou debout. Sous les pieds du chanteur court une souris, un lézard et une tortue rampante, un serpent se dresse.

Sur ce tableau s'appuient huit panneaux de forme trapézoïdale qui représentent alternativement un paysage animé d'un bovidé (dont un perdu) ou d'un mouton, et des scènes chrétiennes : sous Orphée, Daniel dans la fosse aux lions (perdu), suivi (en avançant dans le sens contraire à une aiguille de montre) de la Résurrection de Lazare, de David tenant la fronde et de Moïse frappant le rocher. Sur les murs arrière et de droite (vus de l'entrée de la pièce), on voit d'autres scènes bibliques et évangéliques : Noé dans l'arche, le Christ et la Samaritaine, le miracle de Cana, Suzanne et les vieillards, Jonas, Job, Tobie portant le poisson, les Trois Hébreux dans la fournaise¹⁶. J. Kollwitz attribue ces peintures à la troisième décennie du iv^e siècle.

La deuxième image d'Orphée de ce cimetière (Domitille II) est peinte sur le tympan d'un arcosole de la pièce IV (fig. 6). La partie inférieure en a été détruite par l'aménagement d'un *loculus*, comme celle des Saints-Pierre-et-Marcellin découverte récemment, mais les parties essentielles sont conservées. Orphée,

assis de face, vêtu de la façon habituelle, joue de la lyre. Il est encadré de deux arbres sur lesquels perchent des oiseaux et un paon. Un lion, un chameau et un mouton se tiennent à droite, une autruche et un autre chameau à gauche (vus du spectateur). L'intrados de l'arcosole est couvert d'ornements. Sur le mur au-dessus de l'arcosole on voit à gauche le prophète Michée (?) tourné vers une image de ville au centre (Jérusalem?), à droite Moïse frappant le rocher. Dans les tympans des arcosoles de droite et de gauche se placent Daniel dans la fosse aux lions et l'Ascension d'Élie¹⁷. Sur le mur de l'arcosole de droite on voit une orante et le Christ ressuscitant Lazare de part et d'autre d'un trône vide au sommet de l'arc¹⁸. Sur le côté gauche de la porte d'entrée figure Job, la peinture du côté droit est perdue. Un buste d'homme barbu au plafond serait celui du Christ. J. Kollwitz date cet ensemble de la sixième décennie du iv^e siècle approximativement¹⁹.

L'image d'Orphée la plus tardive probablement des catacombes romaines a été découverte par G. B. De Rossi en 1887 dans le cimetière de Priscille. Depuis la découverte elle n'a pas été revue et nous ne disposons que d'un dessin sommaire au trait, publié par l'inventeur²⁰. La fresque, trouvée en mauvais état, couvre l'intrados de l'arc d'un arcosole. Orphée assis de face (la tête manque) est entouré d'une chèvre, d'un chien et d'un animal qui ressemble à un mouton. Sur le plafond de la pièce était représenté le Christ debout sur un globe donnant la Loi à saint Pierre. En raison de l'iconographie de cette scène on peut attribuer ces fresques à la deuxième moitié et peut-être même au dernier quart du iv^e siècle.

Résumons-nous : six images d'Orphée se trouvent dans un contexte iconographique qui ne permet pas de douter de leur signi-

15. A. BOSIO, *Roma sotterranea*, Rome 1632, p. 239.

16. Voir J. KOLLWITZ, *o. l.*, p. 121, fig. 72 à 74. Outre les sujets chrétiens, il y a des personnages « neutres » : deux « philosophes », deux orantes et un berger.

17. *Ibid.*, pl. XLIX, fig. 81.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 132.

20. G. B. DE ROSSI, *Nuovi scoperti nel cimitero di Priscilla per le escavazioni fatte nell'anno 1887*, dans *Bullettino di archeologia cristiana*, 1887, p. 29 à 35.

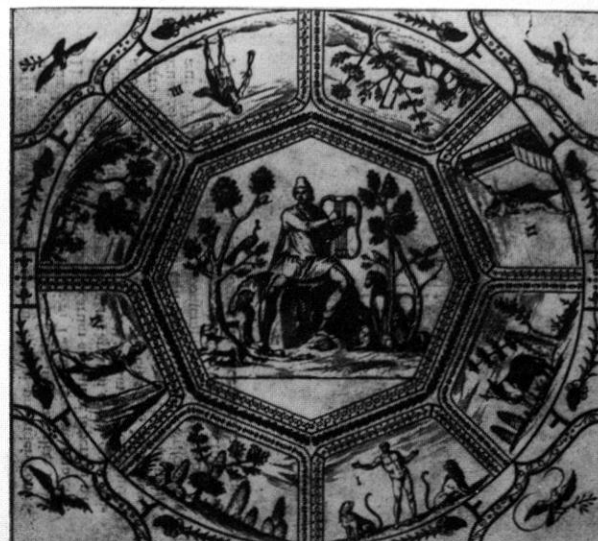


Fig. 4. — Fresque d'Orphée de la catacombe de Domitille (I), 3^e décennie du iv^e siècle (d'après A. Bosio, *Roma sotterranea*, p. 239).

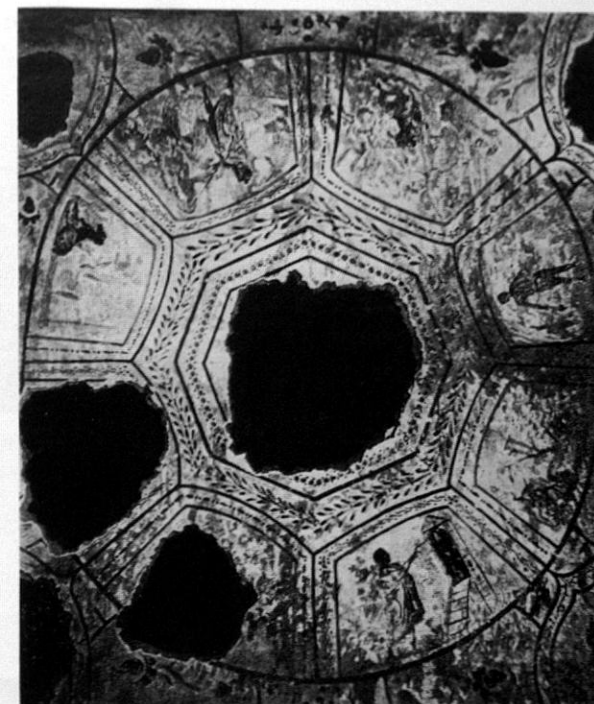


Fig. 5. — Même sujet, état actuel (d'après WILPERT, *o. l.*, pl. LV).

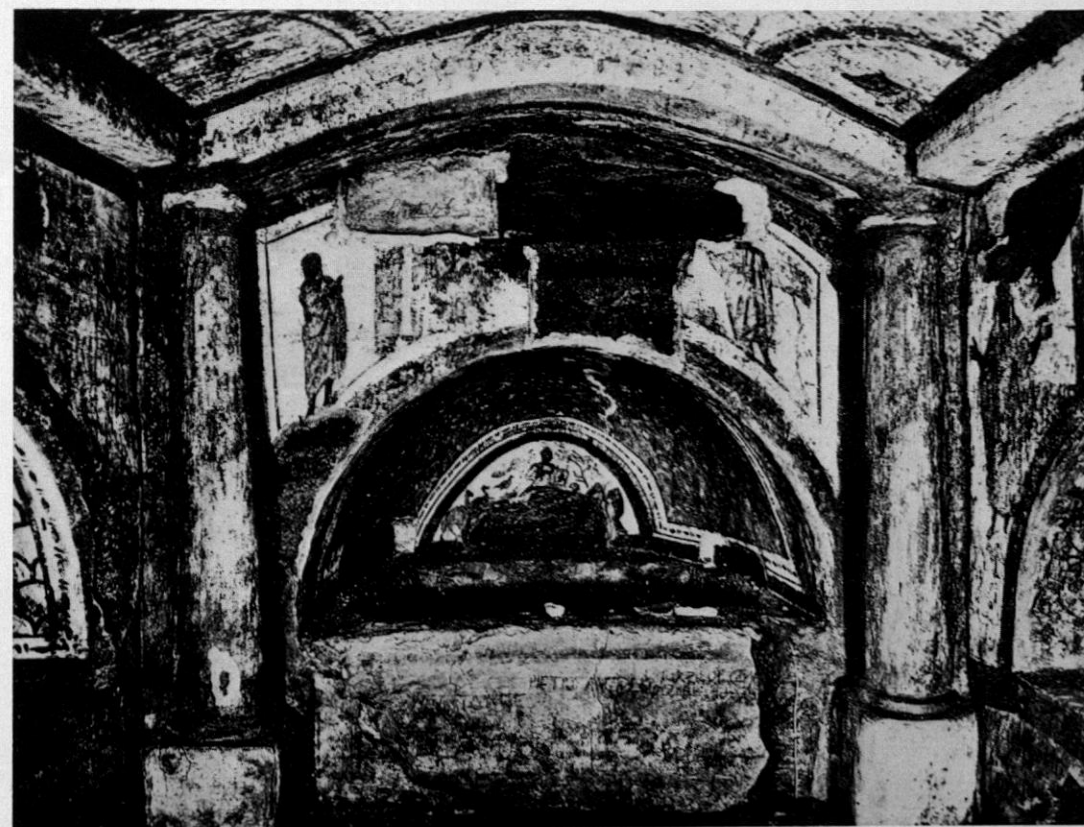


Fig. 6. — Fresque d'Orphée de la catacombe de Domitille (II), entre 350 et 360 (d'après WILPERT, *o. l.*, pl. CCXXIX).

fication chrétienne. Sur trois d'entre elles le chaire n'est entouré que d'animaux paisibles, sur deux autres, de l'assemblée des animaux féroces et paisibles qui lui est habituelle dans l'imagerie gréco-romaine. La deuxième fresque de Saints-Pierre-et-Marcellin ne permet pas de se prononcer sur ce point.

Avant de tenter une explication du sens de ce sujet, il nous faut passer en revue les reliefs des sarcophages chrétiens qui le représentent aussi.

Deux d'entre eux peuvent être considérés comme chrétiens en raison des inscriptions qu'ils portent. Tous deux ont été trouvés à Ostie, l'un est aujourd'hui au Museo Pio Cristiano, l'autre au Musée d'Ostie²¹. Celui du Museo Pio Cristiano (n° 70 du *Repertorium*) (fig. 7) porte sur le côté gauche de la bande profilée supérieure de la face avant l'inscription FYRMI DVLCIS ANIMA SANCT(A), l'autre (n° 1022 du *Repertorium*) sur le couvercle HIC / QVIRIACVS / DORMIT IN PACE (fig. 8). Il n'y a pas de raison majeure de douter de l'appartenance de ces deux inscriptions depuis le début aux sarcophages, ce qui en assure la destination chrétienne. Tous deux sont du type à strigiles. Orphée occupe le centre de la face avant : il est habillé comme d'habitude et semble s'avancer d'un pas rapide vers la droite (du spectateur). Sa lyre (brisée sur le n° 70) (fig. 7) est appuyée sur un pilier rectangulaire, profilé en haut. Sa main gauche, invisible, est censée pincer les cordes, la droite tient un plectre démesurément grand. Sous son pied gauche un mouton retourne la tête vers lui. Sur la gauche se dresse un arbre (laurier) sur lequel perche un oiseau tourné vers lui (n° 70) ou se retournant vers lui (n° 1022).

Sur le n° 1022 (fig. 8) les deux panneaux aux extrémités renferment les images des défunts en pied, tous deux debout devant un *parpetasma*. A gauche la femme en *pallium* et tunique, tient un rouleau de la main gauche, la droite fait un geste oratoire. A ses pieds s'est posée une colombe. Comme son époux elle dirige son regard vers Orphée. L'homme est imberbe, vêtu également de la tunique et du *pallium*, le bras droit entouré du *pallium*, le bras gauche est cassé. A ses pieds sont posés deux rouleaux.

Sur le n° 70 (fig. 7) le panneau de gauche seulement contient une figure, l'autre est vide. C'est un pêcheur en pied (tête et épaule droite refaites) portant une gaule sur l'épaule droite et un petit panier à la main gauche. Ces deux sarcophages sont sans doute sortis du même atelier ostien à la fin du III^e ou au début du IV^e siècle²².

Une troisième pièce, presque identique aux deux autres, se trouve dans la crypte de la basilique de San Gavino à Porto Torres en Sardaigne²³ (fig. 9). Le relief d'Orphée ne s'écarte que par des détails de ceux d'Ostie. Sur la clé de réglage transversale de la lyre perche un oiseau (corbeau), un autre déploie ses ailes dans l'arbre. Sous le pied gauche d'Orphée un mouton est accroupi. La partie inférieure du tronc de l'arbre est masquée par un chien qui lève la tête et la patte droite vers le lyricine, attitude qui exprime parfaitement son enchantement de la musique et sa soumission fidèle. Dans les panneaux aux deux extrémités se tiennent les défunts comme au n° 1022, mais le mari n'est vêtu que d'un manteau de philosophe, son torse est nu. Il tient un rouleau à la main gauche, la droite fait un geste oratoire. Il est évident que ce sarcophage est sorti du même atelier que les deux autres ; rien ne s'oppose non plus à le considérer comme chrétien.

Je joindrais à ces trois sarcophages le fragment d'un quatrième en marbre des Pyrénées qui se trouve à Cacaens (dépt du Gers, France) chez M. Cournet, domaine de la Cave²⁴ (fig. 10). Épaisse de 0,10 m cette plaque est probablement le reste de

21. Voir *Repertorium der christlichen antiken Sarkophage*, I, 1, *Rom und Ostia*, éd. par F. W. DEICHMANN, rédigé par G. BOVINI et H. BRANDENBURG, Wiesbaden, 1967, nos 70 et 1022.

22. Le fragment « Inv. n° 101 » d'Ostie, mentionné dans *Repertorium*, p. 430, est en réalité le n° 801 de cet inventaire. C'est un fragment du petit côté d'un sarcophage (0,26 m x 0,23 m) qui représente probablement Apollon.

23. Voir G. PESCE, *Sarcophagi romani di Sardegna*, 1957, n° 57, fig. 113 à 116.

24. Tous les renseignements matériels au sujet de ce relief sont dus à l'amabilité de M^{me} Larrieu-Duler, Brugnens par Fleurance, Gers. Je lui dois aussi les indications bibliographiques suivantes : ESPÉRANDIEU, *Recueil des bas-reliefs de la Gaule*, n° 6926. M^e Z. BAQUE, *Le sarcophage de Cacaens*, dans *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1943, p. 185/87. *Semaine religieuse de l'archidiocèse d'Auch*, XII, 1893/64, p. 295. Ce relief porte dans l'article « Orphée » du DACL le n° 7 (col. 2746).



Fig. 7. — Sarcophage représentant Orphée, au Museo Pio Vaticano, fin du III^e ou début du IV^e siècle (cliché n° 61.1648 de l'Institut archéologique allemand de Rome).



Fig. 8. — Même sujet, au Musée d'Ostie, même date (cliché n° 63.720 du même Institut).



Fig. 9. — Même sujet et même date, dans la crypte de la basilique de San Gavino à Porto Torres, Sardaigne (cliché n° 66.182 du même Institut).

la face avant d'un sarcophage qui n'était sans doute pas strigilée mais couverte tout entière d'un relief. La plaque mesure 0,54 m de hauteur maximale et 0,48 m de large (maximum). La hauteur correspond à peu près à celle des faces avant des sarcophages cités (0,55 m à 0,59 m), mais la largeur du relief dépasse celle des panneaux d'Orphée de 0,08 m à 0,14 m. Orphée tourné à droite (du spectateur) est coiffé du bonnet phrygien et vêtu comme d'habitude. Il tient des deux mains (!) une lyre de forme rudimentaire, dépourvue de caisse de résonance. A droite se dresse un arbre, à côté duquel est accroupi un ovidé, un autre ovidé à cornes au premier plan en masque la souche. Dans ce relief de médiocre qualité, seuls le déhanchement du chantre et le large drapé de son manteau sont d'une bonne venue. On pourrait penser qu'aux ovidés à droite correspondaient d'autres animaux paisibles à gauche comme dans la fresque de Priscille. Je n'ose me prononcer sur la date²⁵.

Bien qu'il soit païen il faut mentionner ici un autre sarcophage encore qui, par sa forme et par son sujet se rattache étroitement aux trois qui sont sortis d'un atelier d'Ostie (fig. 11). J'ai nommé une pièce qui a été décrite il y a 90 ans par F. Matz-Duhn²⁶. Elle se trouvait alors Via delle Muratte à Rome d'où elle avait été transférée aux jardins dits de « Titus et de Trajan ». Actuellement elle est au cimetière romain de Verano (Rampa Caraccioli) où, depuis quelques années, elle sert de cénotaphe au poète Trilussa²⁷. La composition de la face avant est la même que celle des sarcophages d'Orphée à strigiles. C'est une cuve de 2,05 m de long, de 0,61 m de profondeur et de 0,68 m de hauteur, dont la surface

25. Ce fragment a été réutilisé par la suite. M^{me} Larrieu-Duler a bien voulu me préciser son état et me faire parvenir les photographies des dessins gravés qui s'y trouvent. Elle en donne une explication qui me paraît lumineuse : sur les tranches du fragment sont gravées une enclume, une pince et une clef, sur l'arrière une croix pattée. Ce fragment a donc été réutilisé à une date indéterminée comme plaque tombale d'un serrurier chrétien.

26. *Antike Bildwerke in Rom*, II, Leipzig, 1881, n° 2907, n° 262.

27. C'est grâce à l'amabilité de la Doctoresse Rossi de l'Administration des Musées Capitolins que j'ai réussi à repérer le lieu de séjour de ce sarcophage.

28. A. Bosio, *o. l.*, éd. de 1632, p. 627 et suiv., éd. latine élargie, Rome, 1651, p. 560 à 564.

est corrodée. L'attitude d'Orphée est celle des sarcophages ostiens, le pied droit plié est appuyé sur une élévation du terrain (rocher). La lyre est brisée. Les vêtements du chantre sont du type habituel. Un lion est accroupi sous son pied gauche. Derrière son pied droit un autre félin (la tête est brisée) est assis devant le pied d'un arbre. Le long du tronc de cet arbre sont étagés deux animaux couchés, le supérieur un ovidé, celui du bas détérioré. A chaque extrémité de la cuve y compris les petits côtés est sculpté un lion harnaché dont la face se présente sur le devant du sarcophage. Il tient entre ses pattes avant un onagre ou un cheval sauvage qu'il est sur le point de dévorer. Le corps du lion à droite et la croupe de l'onagre sont sculptés en relief plus plat que les têtes (fig. 12). Le fauve est accompagné d'un serviteur à chevelure bouclée qui entoure son corps du bras gauche comme pour le caresser et qui lève la main droite dans un geste d'acclamation. Le bas du corps de ce gardien est masqué par celui du lion. Le côté gauche du sarcophage a été martelé, mais on perçoit encore les restes d'un manteau flottant et la main du serviteur caressant la bête. Probablement un peu plus ancien que les sarcophages d'Ostie, celui-ci peut dater du 3^e quart du III^e siècle. C'est une version païenne des trois sarcophages chrétiens.

Récapitulons : trois fresques des catacombes et trois sarcophages chrétiens représentent Orphée entouré d'animaux paisibles. Deux autres peintures le montrent comme l'Orphée païen au milieu d'une assemblée de bêtes féroces et paisibles. Sur une sixième fresque des catacombes les quadrupèdes sont perdus, on ne peut se prononcer sur leur nature.

Différentes explications ont été proposées pour la présence d'Orphée, personnage de la mythologie païenne, dans un contexte essentiellement chrétien. A. Bosio, l'inventeur des fresques de Domitille, a été le premier à se pencher sur le problème et à en suggérer différentes solutions²⁸.

1^o De nombreux Pères de l'Église citent un texte grec, les *Διαθήκαι*, un prétendu testament d'Orphée à son fils Musaeus, selon lequel le chantre thrace se serait converti

sur le tard au monothéisme et aurait engagé son fils à suivre sa voie. D'après les recherches modernes il s'agit d'un écrit pseudo-orphique, rédigé vers — 200 et modifié par la suite²⁹ dans le sens du monothéisme juif. Témoignage apparemment éclatant de la puissance de conversion du monothéisme, ce texte judaïsant aurait suggéré la représentation de l'Orphée chrétien.

Sans que cette hypothèse ait été adoptée par les commentateurs modernes³⁰ elle n'a pas laissé de les influencer³¹. Elle doit cependant être écartée d'emblée. On ne discerne pas la moindre trace du « testament » (dont la diffusion en Occident était probablement très limitée) dans l'imagerie d'Orphée parmi les animaux. Aussi l'opinion d'A. Boulanger que « le citharède des catacombes n'est pas le docteur de l'orphisme, le prophète de l'immortalité et du monothéisme » me paraît toujours valable³².

2^o Deux autres textes, au contraire, cités également par Bosio, n'ont cessé de hanter l'esprit des savants modernes. Clément d'Alexandrie (fin du II^e ou début du III^e siècle³³) et Eusèbe dans sa *Laudatio Constantini* de 355³⁴ confrontent Orphée avec le Christ et ces textes auraient inspiré les images chrétiennes du chantre. Clément oppose Orphée au Sauveur : l'un a conduit l'humanité par son chant et par les sons de sa lyre à l'adoration des dieux païens, le Christ a révélé la véritable foi en se servant du corps humain et de son propre corps comme d'un instrument de musique : « et le *Logos* de Dieu, ayant méprisé la lyre et la cithare, instruments sans âme, régla

par le Saint-Esprit notre monde et tout particulièrement ce microcosme, l'homme, âme et corps... »³⁵. On admettra difficilement que ce texte, insistant sur la différence fondamentale entre Orphée et le Christ, ait pu inspirer ceux qui firent peindre l'Orphée des catacombes chrétiennes, d'autant moins qu'à Rome ce texte était probablement très peu connu.

Pour Eusèbe Orphée est moins le pendant négatif du Christ que son antétype. Par sa musique il a adouci l'esprit des Barbares et les a amenés à la civilisation. L'action du Christ lui-même est caractérisée dans des termes semblables à ceux de Clément. Tout en se prêtant plus aisément à une interprétation christologique de nos images, ce texte doit être écarté d'emblée. Rédigé en 335, il est postérieur de plus d'un siècle à l'image d'Orphée de Calliste, de trente à quarante ans à celles des sarcophages, de dix à vingt ans aux fresques des Saints-Pierre-et-Marcellin et de Domitille I. Seule la peinture de Domitille II et celle de Priscille sont plus tardives. Même en admettant que l'idée exprimée dans ce texte était en cours avant qu'elle ne fût formulée par Eusèbe, son influence sur l'imagerie chrétienne paraît peu probable, étant donné son caractère abstrait.

Une troisième interprétation d'Orphée chrétien est due à G. B. De Rossi. Lors de son étude de la fresque de Priscille, il insistait sur l'importance que revêtait la suppression des animaux féroces dans la plupart des représentations chrétiennes du chantre. Il y voyait la preuve qu'Orphée était assimilé au *Bon Pasteur*. Nombre d'archéologues

29. Cf. ELTER, *De Gnomologicorum Graecorum historia atque origine*, part. V-VI ; Bonn, *Universitätsprogramm*, 1894, col. 149-206. L. CERFAUX, *Influences des mystères à Alexandrie*, dans *Muséon, Revue des études orientales*, XXXVII, 1924, p. 36-48. — Toutes les versions de ce texte ont été réunies par O. KERN, *Orphicorum fragmenta*, Berlin, 1922, rééd. 1968.

30. Au moment où la présente étude est mise sous presse je prends connaissance d'un article de A. WRZESNIOWSKI, *The Figure of Orpheus in Early Christian Iconography* (en polonais avec résumé anglais et russe) dans *Archeologia*, XXI, 1970 (1971), p. 112-123. En citant THÉOPHILE, *Ad Autolyicum*, III, 2, 117c, KERN, p. 255, TATIEN, *Or. ad Graecos* 8, KERN, p. 140, ORIGÈNE, *Contra Celsum*, VII, 53, PSEUDO-JUSTIN, *Cohort. ad Gentes*, 15, KERN, p. 255/56, CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Protr.*, VII 74, 3-6, LACTANCE, *Inst. div.*, III B, 1, 1, 3-5, AUGUSTIN, *Contra Faustum*, XVII, 15, passages qui se réfèrent tous à la conversion

d'Orphée au monothéisme, l'auteur reprend la thèse ancienne que l'Orphée chrétien serait le personnage « historique » qui aurait témoigné de la puissance prosélytique de la foi monothéiste.

31. En dernier lieu E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, t. V (1956), p. 103-111, t. IX (1964), p. 89-104. On reviendra à cet ouvrage plus loin.

32. *Orphée, rapport de l'orphisme et du christianisme*, Paris, 1925, p. 63.

33. *Protreptique*, I, 3-6.

34. Ch. XIV.

35. *Ibid.* I, 5, 3 : ... ὁ τοῦ θεοῦ λόγος, λύραν μὲν καὶ κιθάραν τὰ ἄψυχα ὄργανα ὑπεριδὼν κόσμον δὲ τόνδε καὶ δὴ καὶ τὸν μικρὸν κόσμον τὸν ἀνθρώπων ψυχὴν καὶ σώμα αὐτοῦ, ἁγίῳ πνεύματι ἀρμολύμενος... Je donne la traduction du R. P. Cl. MONDÉSERT S.J., éd. des *Sources chrétiennes*, Paris 1949, p. 58.



Fig. 10. — Fragment d'un sarcophage représentant Orphée, à Cacarens (Ger), chez M. Cournet, domaine de la Cave (cliché Chastanet, Auch, inédit).



Fig. 11. — Sarcophage en forme de cuve représentant Orphée, au cimetière romain de Verano, épitaphe Trilussa, II^e moitié du III^e siècle (cliché n° 36.213 de l'Institut archéologique allemand de Rome).



Fig. 12. — Côté droit du même sarcophage (cliché H. Stern).



Fig. 13. — David jouant de la harpe, Psautier, B. M. Add. 36918 (d'après H. Buchthal, *o.l.*, fig. 19).



Fig. 14. — David jouant de la harpe, Psautier, Vatopédi 761 (d'après le même, fig. 20).



Fig. 15. — David jouant de la harpe, Psautier, Vat. Barb. Gr. 320 (d'après le même, fig. 21).

modernes l'ont suivi³⁶, bien que cette hypothèse ne fasse que déplacer le problème sans le résoudre. En effet, la question se pose de savoir pour quelle raison on aurait remplacé le *Bon Pasteur* par Orphée alors que l'image du premier appartenait à l'art chrétien depuis ses débuts. Et on s'étonnerait que dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin (I)³⁷ le chantre puisse être le *Bon Pasteur*, alors que ce dernier est représenté au milieu du plafond de la même pièce. D'ailleurs le dénominateur commun des deux sujets n'est que dans les brebis. Les textes évangéliques parlant du *Bon Pasteur*³⁸ n'expliquent ni justifient l'introduction des vêtements phrygiens pas plus que celle de la lyre, qui sont pourtant des attributs essentiels du chantre thrace.

Faut-il en venir à l'explication qui s'offre d'elle-même pour l'Orphée païen du sarcophage Trilussa³⁹? Les deux lions dévorant les onagres seraient les symboles des dangers qui menacent les êtres humains⁴⁰. Le fait qu'ils sont ici des animaux du cirque accompagnés de leurs gardiens ne change pas leur nature; c'est une simple concession à la mode du temps passionné pour les jeux de l'amphithéâtre. Cette explication des lions une fois admise, le rôle d'Orphée dans ce contexte me paraît parfaitement clair. Par sa musique il dompte et adoucit les animaux féroces dont il terrasse un représentant sous ses pieds. Il est le *psycho-*

pompe qui protège le défunt contre les puissances mauvaises⁴¹. L'absence des bêtes féroces sur les sarcophages chrétiens et sur trois des fresques des catacombes nous oblige d'écarter cette interprétation pour l'Orphée chrétien.

Aucun des commentaires cités n'étant satisfaisant, nous en proposerons un autre appuyé sur l'*Orphée juif*. Tirant mes arguments d'une mosaïque découverte récemment, je pense avoir montré qu'Orphée est assimilé à David ou mieux transformé en David dans une tradition littéraire et iconographique juive qui semble remonter au I^{er} siècle avant J.-Ch.⁴². L'idée qui a inspiré cette assimilation est claire: David, roi et psalmiste, est depuis l'époque des prophètes l'ancêtre du Messie, le nouveau David, qui apporte la paix universelle aux hommes et aux animaux⁴³. La convergence entre le pouvoir « magique » de la musique de David chassant le démon qui possède l'esprit de Saül⁴⁴, et sa qualité de berger le rapproche en effet de très près d'Orphée tel qu'il est conçu à cette époque en milieu païen⁴⁵. C'est ainsi qu'il a été assimilé à David-Messie prince de la paix universelle.

Cette identification s'est perpétuée à Byzance. Georges Pisidès diacre de Sainte-Sophie de Constantinople de 610 à 638, appelle David l'Orphée du Seigneur⁴⁶. Un demi-millénaire plus tard, David est pour Euthymius de Zigabène, « le seul père de

36. Par ex. C. M. KAUFMANN, dans *Handbuch der christlichen Archäologie*, 3^e éd., Paderborn, 1922, p. 272, ou P. N. TREMPER, 'O 'Ορφεύς ἐν τῇ παλαιοχριστιανικῇ τέχνῃ dans *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, XI, 1935, p. 270-282.

37. Région V, pièce 5, voir *supra*, p. 1 et 5.

38. *Ev. de Jean*, X, 11-15 et 27-28, de *Matth.*, XVIII, 12-13, de *Luc*, XV, 4-5. — Sur le *Bon Pasteur* dans l'art chrétien, Th. KLAUSER, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, I, 1958, p. 20-51, II, 1959, p. 112-133, V, 1962, p. 113-124, VIII/IX, 1965/66, p. 126-170, X, 1967, 82-120.

39. Voir *supra*, p. 8.

40. C'est l'interprétation donnée des deux lions dévorant une victime sur d'autres sarcophages par F. DE RUYT, *Études de symbolisme funéraire dans Bulletin de l'Institut belge de Rome*, XVII, 1936, p. 173/75 et par G. BECATTI, *Edificio in'opus sectile fuori Porta Marina*, t. VI des *Scavi di Ostia*, Rome, 1969, p. 143-149.

41. J'attribuerais ce même rôle à l'Orphée de deux autres sarcophages païens d'un type différent, dont l'un est au Musée de Thessalonique (inédit), l'autre au Musée Capitolin (le sujet y est fragmentaire), cf. F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, I, Berlin, 1968, n° 10, p. 112, pl. 16, 3 (c'est M. B. Brenk, Bâle, qui a bien voulu attirer mon attention sur cette dernière pièce). Le même sujet,

avec sans doute la même signification, figure sur des stèles danubiennes, dont je traiterai ailleurs.

42. H. STERN, *Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VI^e siècle*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscr. et Belles Lettres*, janvier-mars 1970, p. 63-79. Cf. aussi mon article *The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, p. 1-6, où j'ai encore hésité d'appeler Orphée franchement David.

43. Cf. surtout ISAÏE, XI, 1-9, mais aussi MICHÉE, V, 1 et suiv., JÉRÉMIE, XXIII, 5-6, ÉZÉCHIEL, XXXIV, 23-24, ZACHARIE, III, 9-10, IX, 9-10. — Voir A. FEUILLET, *Le Messianisme du livre d'Isaïe*, dans *Recherches de science religieuse*, XXXVII, 1940, p. 182-228.

44. I SAMUEL XVI, 12-15.

45. Dans une série de textes s'étageant du I^{er} siècle av. J.-C. jusqu'au IV^e siècle après J.-C., Orphée adoucit par sa musique non seulement les bêtes, mais les mœurs des peuples sauvages et du genre humain en général. HORACE, *Ars poetica*, 391; DION CHRYSOSTOMUS, *Orat.* LIII, 8; SÉNÈQUE, *Hercule sur l'Œta*, 1031-1066; QUINTILIEN, *Inst.* I, 10, 9; FRONTO, *Epist.*, éd. Loeb, p. 70 et suiv.; SEPTVS EMPIRICVS, *Adv. mathem.*, II, 31; MACROBE, *Somn. Scip.*, II, 3, 8, etc.

46. PG XCII, col. 1437 et suiv.



Fig. 17. — Orphée, Commentaire mythologique aux homélie de Grégoire de Nazianze, Pantéléimon 6 (d'après WEITZMANN, *Greek Mythology...*, pl. XXV, fig. 83).

Fig. 16. — David jouant de la harpe, Psautier, Ambros. M 54 Sup. (d'après le même, fig. 22).



Fig. 18. — Orphée, même texte (d'après le même, pl. XXV, fig. 82).



Fig. 19. — Orphée, Homélie de Grégoire de Nazianze, Par. Coislin 239 (d'après le même, pl. XXV, fig. 84).

l'humanité après Abraham, *notre Orphée*, le premier qui ait énoncé la vérité, le premier annonciateur de la Trinité, le berger, le plus vaillant, le prophète le roi... »⁴⁷.

Le rapprochement entre le roi biblique et le chantre thrace se reflète aussi dans l'iconographie byzantine médiévale. Six enluminures de David jouant de la harpe qui s'étagent du x^e au xiii^e siècle donnent un poncif du psalmiste⁴⁸ (fig. 13 à 16) qui est celui de trois miniatures d'Orphée de la même époque⁴⁹ (fig. 17 à 19). Ni l'un ni l'autre ne portent des vêtements phrygiens, mais la tunique courte à manches, ils sont nu-tête et nimbés, assis dans un paysage montagneux, jouent de la *harpe* (non de la *lyre*) en actionnant curieusement le plectre de la main *gauche*, ce qui est contraire à l'habitude antique.

Leur entourage, en revanche, est différent. Le berger biblique est accompagné de personifications dont le nombre varie : la *Mélodie* et la *Montagne de Bethléem* qui est un homme vigoureux mollement étendu, et une Nympe⁵⁰, et il garde des brebis surveillées par un chien. Sa harpe repose sur les rochers. Orphée, au contraire, est entouré de bêtes féroces et paisibles et appuie sa harpe sur un pilier⁵¹. K. Weitzmann, tirant argument d'une représentation de David sur un plat d'argent du vii^e siècle, trouvé à Chypre, a émis l'hypothèse⁵² que l'image byzantine remonte à une illustration du *Livre des Rois* du v^e ou du vi^e siècle. Les personifications autour de David seraient ajoutées à l'époque macédonienne. H. Buchthal pense au contraire qu'elles ont été introduites à l'époque

proto-byzantine⁵³. A notre avis la mosaïque de Gaza corrobore la filiation supposée par K. Weitzmann. C'est un Orphée-David du type de celui de Gaza qui a dû servir de modèle aux enlumineurs byzantins aussi bien pour David que pour Orphée.

Cette assimilation remontant à une époque ancienne (— i^{er} siècle) me paraît être capitale pour expliquer l'Orphée paléochrétien. Il suffisait aux adhérents de la foi nouvelle, pour utiliser la même iconographie, de substituer à la notion du Messie-David celle du Christ-Sauveur. Il est hors de notre compétence d'aborder le problème délicat, des différences évidemment très considérables entre les messianismes juif et chrétien⁵⁴. Le « Paradis » de l'Ancien Testament qu'évoque l'image du Messie-David est eschatologique et terrestre, celui du Christ est spiritualiste, présent dans l'Église et le fidèle y accède (d'après J. Daniélou) par trois étapes de valeur croissante, le baptême, la vie mystique et la mort⁵⁵. Cependant il n'est pas absolument sûr que cette conception spiritualiste soit celle des peintres des catacombes, plus proches sans doute de l'idée plus terre à terre des Juifs. En tout état de cause l'Orphée chrétien est à l'image de l'Orphée-David, qu'il soit inspiré par celui-ci ou qu'il soit créé parallèlement et à peu près à la même époque⁵⁶.

A Gaza les Juifs ont adopté l'image de l'Orphée païen en y apportant une modification caractéristique. Le chantre ne coiffe pas le bonnet phrygien, mais porte le diadème impérial byzantin⁵⁷. Le nimbe qui entoure sa tête au contraire, tout en étant extrême-

ment rare dans l'iconographie païenne, n'y manque pas toujours. Il se retrouve sur une image païenne d'Orphée d'une mosaïque de pavement du iv^e siècle, découverte à Ptolemaïs en Cyrénaïque⁵⁸.

Les chrétiens, à en croire les documents, semblent avoir hésité tout d'abord à représenter le Christ-Orphée absolument identique à son homologue païen. Pour marquer la différence, ils ont supprimé les bêtes féroces : à Calliste (vers 220) le chantre n'est flanqué que de deux brebis, dans la I^{re} image des Saints-Pierre-et-Marcellin (de la fin du iii^e ou du début du iv^e siècle) il est entouré de brebis et d'oiseaux, sur les sarcophages il est accompagné d'une brebis et d'oiseaux. La même iconographie revient dans l'image tardive de Priscille, alors que dans les deux fresques de Domitille (entre 320 et 330 et 350 et 360) l'assemblée des bêtes est la même que dans les images païennes. Sans les animaux féroces le chantre est évidemment le Sauveur qui charme par sa musique les fidèles représentés par des brebis⁵⁹.

La place prépondérante qu'occupe le Christ-Orphée dans les ensembles cités — sauf une exception à Priscille — confirme notre interprétation. Il figure au milieu du plafond à Calliste et à Domitille I, sur le tympan de la porte de Pierre-et-Marcellin I et dans celui de l'arcosole de Pierre-et-Marcellin II. Cette place de choix parmi les images de salut chrétiennes qui l'entourent ou qui l'accompagnent lui confère une importance qui dépasse celle des autres sujets. La promesse du salut pour le défunt, figurée dans les miracles de Dieu et du Christ, est accomplie dans l'accueil du fidèle au paradis, symbolisé par le Christ-Orphée entouré de brebis. Lorsque celui-ci se trouve au milieu d'une assemblée de bêtes féroces et paisibles, l'accent est mis sur la paix universelle qu'apporte le Sauveur.

R. Eisler dans son commentaire de l'image de l'Orphée de Domitille I (fig. 4)⁶⁰ a touché de près à la solution que nous proposons, mais en y associant des notions très éloignées les unes des autres, Orphée — Bon Pasteur — David — Adam, il a diminué la portée de son commentaire⁶¹. La découverte des Orphée-David de Doura-Europos et de Gaza met fin à ces incertitudes et permet

de donner une explication plus précise et mieux fondée du double point de vue archéologique et historique. E. R. Goode-nough a, lui aussi, commenté récemment le David-Orphée de Doura-Europos dans un sens proche du nôtre ; mais en admettant et même en insistant sur la fluidité de la pensée juive de cette époque, il s'est privé lui-même de la possibilité de cerner de près les idées exprimées par cette image⁶².

Orphée est parmi les rares sujets de l'art gréco-romain qui permette de suivre le passage d'une image païenne non ou à peine modifiée aux arts chrétien et juif. Ce transfert a été possible par la valeur symbolique que le sujet avait acquise en milieu païen et qui le rapprochait de très près des idées messianiques chrétienne et juive.

L'emprunt reste cependant éphémère et de courte durée si l'on excepte les enluminures médiévales byzantines qui se placent dans un contexte religieux et historique très différent. Christ-Orphée n'est connu que d'une période relativement brève qui s'étend de 220 à 400 environ. L'image serait-elle limitée aussi dans l'espace, à savoir à Rome ou à l'Italie centrale ? On n'ose l'affirmer bien qu'aucun document en dehors de cette aire ne soit venu au jour jusqu'ici.

Quant aux autres Orphées « chrétiens », cités par H. Leclercq et admis par nombre de savants, pyxides d'ivoire de Bobbio⁶³ et

58. Voir R. M. HARRISON, *An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica*, dans *Journal of Roman Studies*, 1962, p. 13-18.

59. J. DANIELOU, o. l., p. 19, cite la vision de sainte Perpétue, qui arrivée au Paradis, voit un homme aux cheveux blancs, habillé en berger, en train de traire des brebis. A son avis cette image est comparable à celle de l'Orphée chrétien.

60. R. EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Leipzig-Berlin, 1925, p. 46 s.

61. Je ne puis, au contraire, accepter l'explication que l'Auteur propose pour les quatre tableaux bucoliques qui entourent cet Orphée chrétien. Les bovidés seraient les chrétiens *ex gentilibus*, les brebis les juifs convertis, les animaux féroces et sauvages autour du lycrène seraient des païens qu'il est sur le point de convertir. L'explication de Bosio (l. c.) me semble de beaucoup préférable : ces petits tableaux sont ajoutés au sujet principal pour remplir convenablement l'espace ; ils représentent un autre lot d'animaux attirés par la musique.

62. E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Princeton, 1956, p. 103-111, et IX, 1964, p. 89-104.

63. M^{me} ANNAPOALA RUGGIU ZACCARIA, *La pisside eburnea di Bobbio*, dans *Contributi dell'Istituto di archeologia*, vol. III (Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore, Sr. III, n° 13), Milan 1970, p. 143-164, insiste sur le carac-

47. PG CXXVIII, col. 31.

48. Par. Gr. 139, *British Museum Add.* 36918, *Valopedi* 761, *Val. Barb. Gr.* 320, *Ambros. M* 54 Inf., *Val. Gr.* 1927. Nos fig. 13 à 16. Je ne reproduis pas l'image du *Par. Gr.* 139 qui se trouve dans la plupart des ouvrages de vulgarisation de l'art byzantin.

49. *Pantéléimon* 6, *Val. Gr.* 1947, *Coislin* 234.

50. *Mélodie*, seulement dans *B.M. Add.* 36918, *Valopedi* 761, *Ambros. M* 54 Inf., tous les personnages dans les trois autres manuscrits.

51. *Pantéléimon* 6 et *Val. Graec.* 1947 (fig. 17, 18). Dans *Par. Coisl.* 239 (fig. 19), il n'y a pas d'animaux du tout. Il ne s'agit cependant pas d'une négligence du miniaturiste, mais d'une omission intentionnelle. Les enluminures du *Pantéléimon* 6 et du *Val. Graec.* 1947 illustrent un commentaire mythologique succinct qui fait suite aux Homélies de Grégoire de Nazianze et qui est attribué à un certain abbé Nonnus (vi^e siècle), cf. K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, p. 6 s., p. 93 s.

Ce texte relève le pouvoir magique de la musique d'Orphée sur les bêtes et sur toute la nature inanimée (PG XXXVI, 1028). La miniature du *Par. Coislin* 239, au contraire, accompagne un passage de l'homélie IV, ch. CXIV, de Grégoire de Nazianze (PG XXXV, 653) qui parle de la musique d'Orphée sans mentionner ses effets sur les animaux ou sur la nature.

52. K. WEITZMANN, *The Psalter Valopedi* 761, dans *Journal of the Walters Art Gallery*, X, 1947, p. 38 s.

53. H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Londres, 1938, p. 14 s.

54. Voir par ex. J. DANIELOU, *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament*, 'Sacramentum Futuri', Paris 1950, en particulier ch. I et II.

55. J. DANIELOU, o. l., p. 13-20.

56. L'Orphée-David de la synagogue de Doura-Europos date des années 240/50, celui de Calliste de 220 environ.

57. Cf. H. STERN, o. l., p. 70.

du Bargello, deux bas-reliefs d'Égypte, reliefs ajourés des Musées d'Athènes, de Constantinople, d'Aquilée, de Split, de Delphes, je ne vois pas comment on pourrait en prouver pour le moment une signification chrétienne.

La question est plus délicate pour la mosaïque de Jérusalem⁶⁴; une croix en mosaïque se trouvait dans l'abside ce qui laisse supposer une destination chrétienne (sépulcrale?) de l'ensemble. Mais on ne possède pas de précision au sujet de cette croix ni sur d'autres détails de la fouille. Abstraction faite de cette croix dont l'appartenance à l'époque du pavement d'Orphée n'est pas certaine, aucune donnée n'en indique une destination chrétienne. Les noms des deux personnages ou personnifications devant l'abside ΘΕΟΔΟCΙΑ et ΓΕΩΡΓΙΑ sont où bien chrétiens ou païens.

Il en est autrement de la bague d'or⁶⁵ du British Museum qui porte gravée sur un chaton carré l'image d'Orphée jouant de la lyre en présence de deux quadrupèdes. Une

inscription grecque qui court autour de cette image ΣΦΡΑΓΙC ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΙΤΟΥ «sceau de Jean, le saint couronné» en atteste le caractère chrétien. Je n'oserais dire si la signification de cette image est la même que celle de l'Orphée des catacombes et des sarcophages. La réponse à cette question demande une enquête plus étendue sur les représentations d'Orphée des pierres et des verres taillés à laquelle nous nous consacrerons prochainement.

H. STERN.

Paris

rière non-chrétien, orphique de cette pièce. Je suis d'accord sur le premier qualificatif, mais non sur le second, comme d'ailleurs sur bien d'autres points de cette étude à laquelle je reviendrai ailleurs.

64. Voir H. LECLERCQ, *o. l.*, n° 7. Il faut ajouter à la bibliographie un article du P. B. BAGATTI, *Il mosaico dell' Orfeo in Gerusalemme*, dans *Rivista di Archaeologia Cristiana*, XVIII, 1952, p. 145 s.

65. H. LECLERCQ, *o. l.*, n° 23.

LA COLONNE DE COLONIA AELIA CAPITOLINA ET L'IMAGO CLIPEATA DU CHRIST HELIOS

par Philippe VERDIER

Dans le manuscrit Clm. 13002 de la bibliothèque de Munich, qui provient de Prüfening et qui est daté de 1165, est copiée au revers du folio 4 une description de Jérusalem tirée de Bède, accompagnée d'un dessin représentant l'enceinte de Jérusalem et ses tours (fig. 1). Le texte reproduit le début du *Liber de locis sanctis*. Le dessin inclut à l'intérieur des fortifications une colonne, qui est décrite plus loin dans le texte de Bède. Cette description n'est toutefois pas ajoutée dans le manuscrit de Prüfening¹. Le texte du premier chapitre de Bède qui y est recopié va de : «Situs urbis Hierusalem», jusqu'à : «torrentem Cedron augeat». En voici la traduction : «Par sa situation, la ville de Jérusalem décrit à peu près un cercle, marqué par une enceinte d'un assez grand développement. Elle a absorbé la colline de Sion, qui lui était auparavant contiguë et dominait la ville au sud ainsi qu'une citadelle. La plus grande partie de la cité s'étend au pied de cette colline sur des pentes modérées. Après la passion du

Christ, elle fut détruite par l'empereur Titus; elle fut reconstruite par l'empereur Aelius Adrianus (Hadrien, 117-138)², d'où elle tient son nom actuel d'Aelia, et fut de beaucoup agrandie. Ce qui explique que, bien que le Seigneur ait été mis à mort et enterré en dehors de la ville, l'emplacement de sa passion et de sa résurrection se voit actuellement à l'intérieur des murailles³. La vaste enceinte est remarquable par ses 84 tours et ses 6 portes : la première est la porte de David, à l'ouest de Sion, la seconde la porte de la villa des foulons, la troisième la porte de S. Étienne, la quatrième la porte de Benjamin, la cinquième est une poterne, c'est-à-dire une petite porte d'où l'on descend par des degrés à la vallée de Josaphat, la sixième est la porte de Teko'a. De ces portes trois sont fameuses : celle de l'ouest (porte de David), celle du nord (porte de S. Étienne), celle de l'est (porte de Benjamin). Au sud le rebord septentrional de (la colline de) Sion domine la cité et l'on peut voir que dans cette région la muraille hérissée de

1. A. BOECKLER, *Die Regensburg - Prüfening Buchmalerei des XII und XIII Jahrhunderts*, Munich, 1924, pp. 20, 29, 91-94, pl. XIII, fig. 17. Le Clm. 13002 constitue un recueil factice qui s'ouvre sur des extraits de traités de médecine (1 v°-3 r) et se continue par des allégories des vertus et des vices selon leurs «types» dans l'Ancien Testament (3 v°-42). Cf. T. TOBLER, *Bibliographica Geographica Palaestinae*, 1867, p. 10, *Neues Archiv*, XIII, 559.

2. Après la troisième guerre d'insurrection contre les Romains (les deux premières ayant été les révoltes sous Titus, 66-70, et Trajan, 115-117), ou guerre de Bar Kokhba, qui fut très cruelle (132-135). Elle fit 600.000 victimes. Près de 1.000 villages et une cinquantaine de villes fortifiées furent détruits. La XXII légion *Deiotariana* éprouva de telles pertes qu'elle est rayée de la liste des légions dressée sous Antonin le Pieux (C.I.L., VI, 3492).

3. L'inclusion *intra muros* du Golgotha a dû s'accomplir dès la construction du mur d'Agrippa I^{er} (41-44), dont le tracé coïncide avec la muraille de Soliman (datée de 1537 par une inscription dans la tour de Damas) et avec des substructions romaines. Les traces d'un rempart pouvant dater du deuxième siècle au nord des murs actuels, qui sont ceux de Soliman, donneraient un certain crédit à l'assertion de Bède, cf. J. SIMONS, *Jerusalem in the Old Testament*, Leyde, 1952, pp. 459-503. De toute façon, à la mort du Christ, le Golgotha était situé *extra muros*, au nord du mur d'Hérode, dans la zone dite «des jardins», à mi-distance entre les portes d'Éphraïm et de l'Angle, que 400 coudées séparaient : A. PARROT, *Golgotha et Saint Sépulcre*, Neufchâtel, Paris, 1955, fig. 1, 3, cf. pp. 8-18.

Fig. 1. — Jérusalem (Manuscrit de Munich, Staatsbibliothek, 13002, fol. 4 v°).

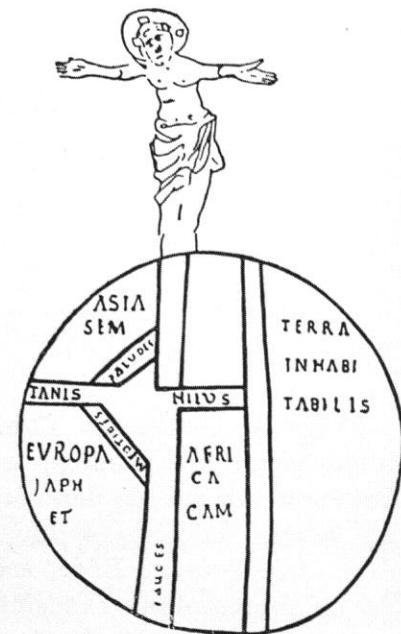
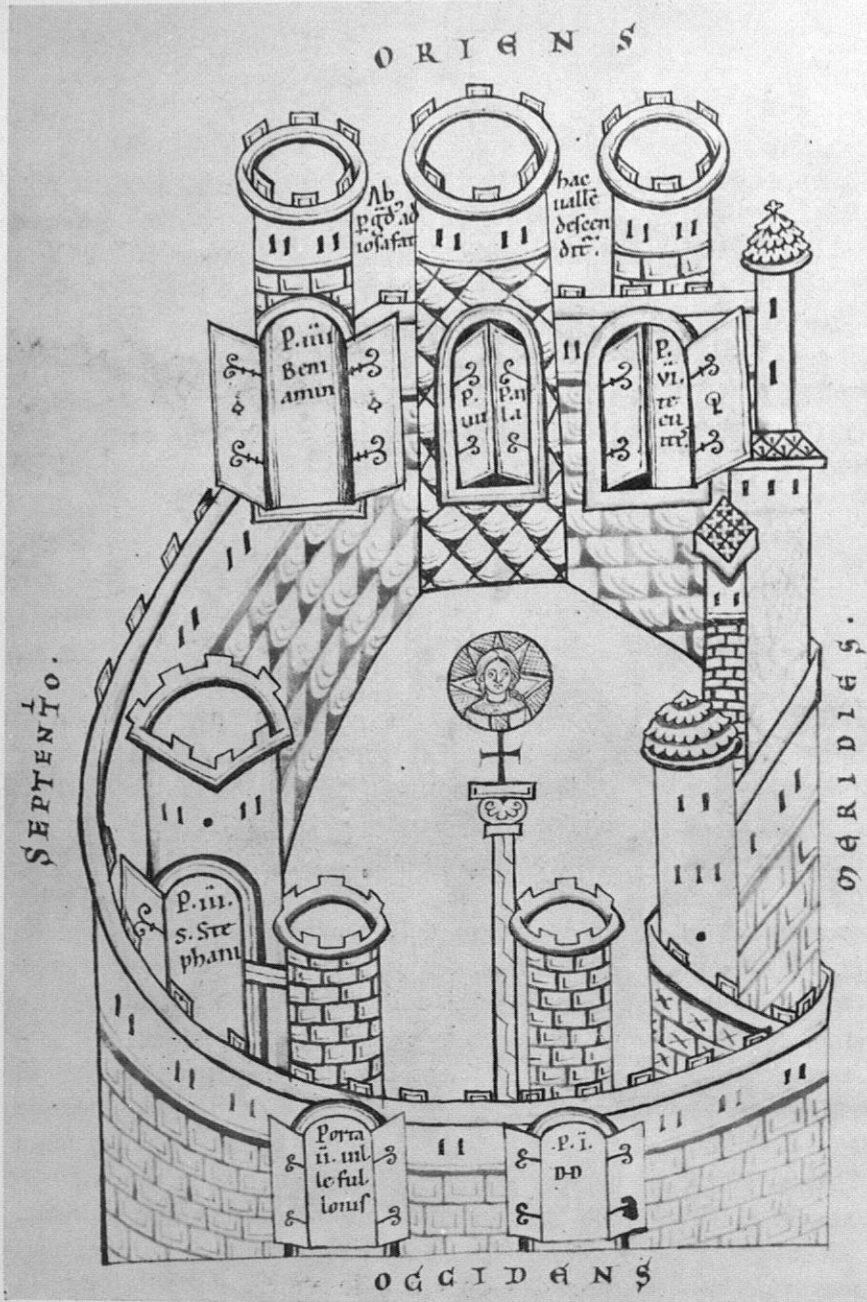


Fig. 2. — Carte du Monde (Manuscrit de Saint-Gall, Stiftsbibliothek n° 237).

UNE «IMAGO CLIPEATA» DU CHRIST HELIOS



Fig. 5. — Plat d'argent de Licinius (Londres, British Museum).



Fig. 3. — Ampoule de Monza (n° 15 avers).



Fig. 4. — Ampoule de Bobbio (n° 1).



Fig. 6. — Discos de l'Ermitage (Leningrad).



Fig. 7. — Mosaïque, Santo Stefano Rotondo, Rome.



Fig. 8. — Amulette gnostique de Kula.



Fig. 9. — Amulette de la collection Newell.

tours n'est percée d'aucune porte, depuis la tour de David jusqu'au côté de Sion qui tombe à pic à l'orient. L'assiette de la ville à partir de la crête nord de Sion s'abaisse en pente douce jusqu'aux régions basses bornées à l'est et au nord par la muraille, si bien que les pluies qui y tombent ne stagnent pas mais, à la manière de tributaires d'un fleuve, s'écoulent par les portes orientales, balayant toutes les immondices des rues, avant d'aller grossir dans la vallée de Josaphat les eaux du Cédron⁴.

La porte de David (P I D-D du dessin, fig. 1), la première à l'ouest, fut appelée par les Arabes bāb mirhāb David : porte de l'oratoire de David. La porte de la villa — ou du champ — du foulon (P II ville fullonis) ne correspond pas aux indications topographiques données dans la Bible (2 Rois, 18, 17 et Isaïe, 7, 3) sur le champ du foulon, à proximité du réservoir sud de la fontaine de Siloé, mais, semble-t-il, à une mystérieuse communication souterraine entre la fente du rocher de Golgotha et le puits artésien de Siloé dont parlent les pèlerins aux lieux saints avant le VII^e siècle⁵. La porte de S. Étienne (P III S. Stephani) — porte de Naplouse ou de Damas — tire son nom de la lapidation de S. Étienne, martyrisé en dehors de l'enceinte et au nord de la ville, et de la basilique extra-urbaine construite par l'impératrice Eudoxie, épouse de Théodose II, et le patriarche Juvénal. C'est la porte appelée par les Arabes bāb el'amūd — porte de la colonne, parce que dans son axe, à l'intérieur de la ville, au centre de la place elliptique d'où divergeaient les deux grandes artères à portiques de Colonia Aelia Capitolina (une se dirigeant vers l'est et l'autre coupant la ville jusqu'à la porte de Sion qui marqua jusqu'à l'extension d'Eudoxie la limite méridionale de l'enceinte), s'élevait une colonne. Cette colonne se voit au même endroit sur la vue de Jérusalem en perspective plongeante de la Palestine dans l'église de Madaba (VI^e siècle)⁶. Elle aurait supporté une statue d'Hadrien⁷. Sur le dessin du manuscrit de Prüfening, elle supporte la croix et l'imago clipeata du Christ. La porte de Benjamin (Porta IIII Beniamini Ab p(orta) g(ra)d(us) ad iosafat) était encore appelée porte d'Hérode.

La poterne (« parvula porta » du dessin et du texte de Bède), dite porte probatique, parce que située près de l'église de la piscine probatique, en était toute proche. La porte de Teko'a (P VI Tecutis) est ainsi désignée à cause du petit village de Judée où naquit le prophète Amos dans la première moitié du VIII^e siècle. Elle était située au sud, non loin du bastion qui protégeait dans sa partie médiane l'extension de l'enceinte d'Eudoxie au-delà de la porte de Sion et de la limite méridionale d'Aelia⁸.

Le dessin du manuscrit de Prüfening est orienté, l'est étant au sommet, comme sont orientées les cartes médiévales qui montrent Jérusalem au centre du monde et le paradis terrestre tout en haut, à l'orient, et comme Jérusalem elle-même est orientée sur la mosaïque de Mādaba. Les portes IV, V, VI sont rangées au sommet, à l'est, comme une triple abside fortifiée, alors qu'elles devraient s'échelonner de l'est au sud. Les portes I, II, III sont groupées à l'occident — comme un Westwerk — mais la porte de David, logée dans l'angle sud-ouest de l'enceinte, et la porte de S. Étienne, dans la courbure nord-ouest de la muraille, restent schématiquement conformes aux emplacements réels. Le dessinateur a tracé un document d'architecture militaire qui, étant donné sa date, est très intéressant du point de vue archéologique, de par le commandement des tours sur les courtines, le système des tourelles, des échauguettes et des créneaux, la généralisation du tracé cylindrique pour les organes

4. Baedae liber de locis sanctis, Itinera Hierosolymitana saeculi III-VIII, CSE XXXVIII, ex recensione Pauli Geyer, 1898, 302-3.

5. PP. H. VINCENT et F. M. ABEL, Jérusalem (tome second Jérusalem Nouvelle), Paris, 1914, p. 187 et n. 5, cf. p. 217. La tour du foulon est supposée occuper l'angle nord-est de l'enceinte (The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha, New York, 1965, carte 9) : cf. FLAVIUS JOSÈPHE, Guerre Juive, V, 4^e, § 147. Sur l'atelier du foulon reconnu dans les fouilles de Warren, cf. The Recovery of Jerusalem, 1871, 306 ss, pl. II, 3, XIX, 1.

6. Revue Biblique, VI, 1897, p. 454 ; G. KLAMETH, Die neutestamentlichen Lokaltraditionen Palästinas in der Zeit vor den Kreuzzügen, Neutestamentliche Abhandlungen, V, 1, 1914, p. 91.

7. R. T. O'GALLAGHAN, Dictionnaire de la Bible, Supplément V, Paris, 1957, col. 959 (cf. P. LAGRANGE in Revue Biblique, VI, 165-184).

8. Sur l'enceinte de Jérusalem : ROBINSON, Palästina und die südlich angrenzenden Länder, 1841, II ; P. MICKLEY, Arculf, Eines Pilgers Reise nach dem heiligen Lande (um 670), I, Jérusalem, Leipzig, 1917, pp. 16-17.

de défense et de flanquement. Il doit être le même que le scribe, car à la suite du texte de Bède, il a recopié une ligne de ce dernier qui, dans les manuscrits de Bède, annonce le schéma explicatif de l'emplacement des églises de Jérusalem (« figura ecclesiarum ») : « *sed singula, quae dixi, ut manifestius agnosceres, etiam prae oculis depingere curavi* » — « pour que l'on identifie plus clairement les détails de ma description, j'ai pris soin d'en tracer un croquis »⁹. Ce que le dessinateur du manuscrit de Prüfening a incorporé à l'intérieur des murailles, ce ne sont pas les églises de Jérusalem, mais c'est une colonne torse, à chapiteau cubique et plateforme, sommée d'une croix pattée rappelant la croix de la vision de Constantine¹⁰, et d'une *imago clipeata* du Christ Emmanuel¹¹ en Hélios, au nimbe radié de cinq rayons. Il a dû suivre un modèle, aujourd'hui perdu, qui illustrait le texte suivant de Bède, traduit du passage du *liber de locis sanctis* : « Au milieu de Jérusalem, là où la croix du Seigneur placée sur un mort le ressuscita, s'érige une haute colonne qui ne projette pas d'ombre au solstice d'été. Ce qui induit à penser que se trouve à cet endroit-là le centre de la terre qui au sens historique (allégorique) a été annoncé (par le verset) : « Dieu, notre roi, opéra avant les siècles notre salut au milieu de la terre ». Se rangeant à cette croyance, Victorin, évêque de Pettau, commence ainsi son évocation de Jérusalem :

« Il est un lieu que nous croyons être le milieu de toute la terre, le Golgotha, dénommé ainsi dans la langue ancestrale des Juifs »¹²

Arculf, dans la version recueillie vers 670 par Adamnanus — et que Bède, vers 720, utilise comme source principale — s'est étendu sur le caractère héliaque et géocentrique de la colonne de Jérusalem : « Il nous faut brièvement parler d'une colonne très élevée, qui est située en pleine ville, au nord des lieux saints, et que l'on rencontre lorsqu'on s'y rend. Cette colonne est érigée là même où un jeune homme fut rappelé à la vie par le contact de la croix du Seigneur. D'une manière merveilleuse, lorsqu'au solstice d'été le soleil est au zénith à l'heure de midi, elle ne projette aucune ombre. Trois jours après, une fois passé le solstice, le 24 juin, alors que le jour commence à diminuer, la colonne projette une ombre courte, qui va s'allongeant les jours suivants. Cette colonne sur laquelle la clarté du soleil, en plein solstice d'été, quand il occupe à midi le centre du ciel faisant pleuvoir du zénith ses rayons, se concentre de toute part également, proclame que Jérusalem est située au centre de la terre. C'est pourquoi le psalmiste, ayant en vue les lieux saints de la Passion et de la Résurrection qui sont compris à l'intérieur même de la ville d'Aelia, chante en prophétisant : « Dieu notre roi au milieu de la terre », c'est dire Jérusalem qui est au milieu même de toute la terre et pour cela appelée ombilic du monde¹³. Les textes d'Adamnanus et d'Arculf expliquent pourquoi la colonne miraculeuse représentée sur le dessin du manuscrit de Prüfening, est surmontée d'une image du Christ-Helios, *Sol Justitiae*. Le dessin apporte aussi un document remarquable sur la constitution

dans l'iconographie palestinienne du type allégorique de la crucifixion victorieuse, avec l'*imago clipeata* du Christ au sommet de la croix. La colonne est elle-même liée à tout un ensemble de traditions folkloriques se rapportant à des colonnes miraculeuses¹⁴ et à la légende de l'invention de la vraie croix.

Heisenberg a naguère soutenu la thèse — que Baumstark s'est attaché à réfuter — qu'il n'y avait point de *loculus* ou de crypte de l'invention de la croix sous le chevet du martyrium constantinien, dédié en 335 dans l'axe et à l'est du tombeau du Christ (église de l'Anastasis), et que c'est seulement après la restauration conduite à bien par l'higoumène du couvent de S. Théodose, Modestos, pour réparer les dégâts de l'incendie allumé par les Perses le 4 mai 614, que le lieu de la découverte de la croix se fixa dans une grotte, ou citerne, située sous le chevet du Martyrium¹⁵. Quand Eusèbe parle de l'« antre du salut » (« grotte divine »), ou de la seconde des trois « cavernes mystiques » (intermédiaire entre celle de la Nativité à Bethléem et celle du sanctuaire de l'Ascension, adjoint à la basilique de l'Eléona), il a uniquement en vue la chambre sépulcrale taillée dans le roc qui devait devenir le centre de l'Anastasis¹⁶. S. Cyrille invoque dans trois de ses catéchèses, prononcées devant le Saint-Sépulcre, entre 348 et 350, la relique de la vraie croix, « restée visible à nos yeux jusqu'à nos jours »¹⁷. L'invention de la croix, tenue encore pour une découverte impersonnelle,

une révélation directe de Dieu dans la quatre-vingt-cinquième homélie de S. Jean Chrysostome sur S. Jean l'Évangéliste (avant 387)¹⁸, sera bientôt attribuée à S. Hélène (S. Ambroise, Rufin, Paulin de Nole). C'est alors que commencent à s'infiltrer dans les textes latins et grecs les éléments de la légende syrienne de l'invention de la croix. Chez Rufin, vers 402, le sanctuaire consacré à Vénus est déplacé de l'Anastasis, où l'avait situé Eusèbe, au Calvaire ; c'est là qu'Hélène, après avoir fait table rase de cet antre profane et avoir fait creuser sous terre, aurait découvert les trois croix et, détaché de la vraie croix, le *titulus*. L'authenticité de la croix du Sauveur n'éclata donc que quand elle eut opéré un miracle sur une femme déjà à demi-morte. Hélène fit élever au lieu de l'invention un temple magnifique dont le titre n'est pas spécifié¹⁹. A la même époque que Rufin, Paulin de Nole dans sa lettre à Sulpice Sévère se fait l'écho d'une tradition un peu différente, d'après laquelle le sanctuaire païen qui occupait l'emplacement de la passion du Sauveur et que détruisit Hélène, était dédié à Jupiter²⁰. Après enquête conduite auprès des Juifs et des Chrétiens, une fosse fut creusée et la vraie croix désignée par le miracle du mort qui, nouveau Lazare, fut ressuscité par son contact. A cet endroit une basilique fut fondée, « étincelante de plafonds dorés, enrichie d'autels et où la croix fut gardée dans une place secrète »²¹.

9. *Itinera*, éd. P. Geyer, p. 305.

10. G. MILLET, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XXXIV, 1910, 106 ss. La croix érigée par Constantin au nord-est du forum de Constantinople, pour commémorer son apparition à l'empereur, en 312, « telle qu'il l'avait vue » avait à ses extrémités des renflements en forme de pommes, argentés ou dorés. *Pseudo-Codinus*, éd. Bonn, p. 29, l. 9 ; Th. PRAGER, *Anonymi Byzantini Narrationes*, Munich, 1896, 16, p. 8. Πάτρια = *Scriptores Orig. Const.* Leipzig, 1907, II, p. 160, 205.

11. On remarque sur la poitrine du Christ un ornement brodé, en forme de tau, qui rappelle le pallium romain (J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, Fribourg-en-Brigau, 1907, p. 620 ss) et celui de la tunique des empereurs allemands (par exemple celle d'Otton III, sur le portrait de cet empereur dans les Évangiles de la cathédrale de Bamberg, Munich, Staatsbibliothek cod. lat. 4453 fol. 23 v). Cet ornement a la valeur d'un insigne royal sur

la tunique du Christ ressuscité, foulant aux pieds les monstres, du manuscrit de Saint-Germain-des-Près, vers 1030-1060, à la Bibliothèque Nationale, Paris, ms. lat. 11685, fol. 9. Il est porté sur la poitrine nue du Christ crucifié et couronné dans l'émaillerie limousine (cf. P. VERDIER, *Bulletin of the Associates in Fine Arts, Yale University*, février 1955, pp. 9-11).

12. *Itinera*, éd. P. Geyer, p. 307. « *Deus autem, rex noster, ante saecula operatus est salutem in medio terrae* », Ps. 73, 12. Migne, *Patrologia Latina*, V, 294.

13. *Adamnani de locis sanctis libri tres*, I, c. XI, *Itinera*, éd. P. Geyer, pp. 239-240. Toute l'exégèse médiévale a interprété de la même manière le verset 12 du psaume 73, qui, littéralement, signifie : opérant le salut au milieu de la terre, c'est-à-dire sauvant le monde créé à partir du chaos, en triomphant à l'origine des temps du dragon initial (cf. les versets 13 et 14).

14. Il y avait sur la route qui se dirigeait à l'ouest vers Jaffa, en passant par Diospolis (Azotus), une colonne reposant en équilibre sur son fût, sans l'interposition d'une base, qui était réputée avoir été enlevée dans un nuage au passage du Christ que l'on menait au lieu de sa flagellation, et s'être posée miraculeusement sur la voie (*Antonini Placentini Itinerarium*, *Itinera*, éd. P. Geyer, pp. 176-77). La même colonne « pend encore en l'air et rien ne la soutient par dessous », *Les voyages Saint Antoine*, Paris, B.N. ms. fr. 1038 (XIII^e siècle), f. 112 b-113 a ; *Itinera Hierosolymitana*, éd. T. Tobler, A. Molinier, C. Kohler, p. 388. Dans une maison de Diospolis était gardée la colonne contre laquelle S. Georges avait été flagellé et où l'image du saint s'était imprimée, la transformant en une statue-colonne (ADAMNANUS, *Itinera*, éd. P. Geyer, pp. 288-9). La colonne de la flagellation du Christ aurait suivi le Seigneur sur son instance de la maison de Caïphe à la sainte colline de Sion (THEODOSIUS, *De situ terrae sanctae*, *Itinera*, éd. P. Geyer, 141).

15. A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins*, Leipzig, 1908, p. 156 ; A. BAUMSTARK, *Die Modestian und die Konstantinischen Bauten am Hl. Grabe zu Jerusalem*, Paderborn, 1915.

16. *Vie de Constantin*, III, 25, éd. J. A. HEIKEL, *Eus. Werke I*, 89 ss ; *Panegyrique de Constantin*, 9, 17, Heikel, 221 ; VINCENT et ABEL, *Jérusalem Nouvelle*, pp. 206-7, 393.

17. A. FROLOW, *La relique de la vraie croix*, Paris, 1961, pièce justificative, p. 155, où est citée la lettre, d'authenticité discutée, de Cyrille à Constance II, en 351, sur l'invention de la croix.

18. *Homily in St. John*, XIX, 14 : P. SCHAF, *Nicene und post Nicene Fathers*, 1st ser. XIV, 317.

19. *Rufini Aquileiensis Hist. Eccl. lib. X. c. 7, 8*, cf. A. HOLDER, *Inventio S. Crucis*, Leipzig, 1889, pp. 46-7. Sur la formation de la légende de l'invention de la croix, A. FROLOW, *La relique de la vraie croix*, pièce justificative 2, p. 155-8.

20. Le temple à la triade capitoline que l'on voit frappé sur les monnaies d'Hadrien s'élevait sur le forum d'Aelia non loin du Golgotha, VINCENT et ABEL, p. 33, n° 3. Cf. pour le *simulacrum Jovis in loco resurrectionis* et la *statua Veneris in crucis rupe*, S. Hieronymi, *Epist.* 58, 3, ad. Paulinum. Pour Vénus, il y a dû y avoir flottement avec Junon Minerve de la triade par l'intermédiaire du culte d'Astarté.

21. *Paulini Nolani epistula ad Severum*, 31.

Les plafonds dorés évoquent « l'assemblage des caissons sculptés du plafond qui, s'enchevêtrant comme une vaste mer au-dessus de toute l'étendue de la basilique et, recouverts partout de l'éclat de l'or, font briller l'église tout entière sous la houle de leurs reflets », dans la description du plafond du Martyrion par Eusèbe. Dans l'*Histoire Ecclésiastique* de Sozomène (444), l'invention des trois croix a lieu à côté de l'autel même de la Résurrection, dégagé des superstructures païennes²². Chez Théodose (530), elle a pour cadre le Golgotha, « à quinze pas du lieu du crâne ». Dans le texte de l'anonyme de Plaisance, cinquante pas sont comptés entre le Golgotha et l'endroit de l'invention (dans le Martyrion?). Dans le *Breviarium de Hierosolyma*, vers le début du VI^e siècle, l'invention est localisée dans la « grande abside » du Martyrion, mais le souvenir du miracle du jeune homme rappelé à la vie par la vraie croix était gardé dans une exèdre attenante au rocher où se dressait depuis 417 la croix d'or gemmée dédiée en commémoration par Théodose II²³.

Dans le manuscrit grec 2769 de la Bibliothèque Nationale à Paris, qui condense les versions syriennes de l'invention de la croix, la découverte eut lieu *en dehors de la ville* mais c'est à l'intérieur de Jérusalem que, vers la neuvième heure, la vraie croix apposée sur le brancard du jeune homme mort le ressuscita²⁴. On lit le même récit dans le codex du Sinaï, dans un manuscrit syrien datée de 1196 (British Museum add. 12147) et dans un autre texte syrien (British

Museum add. 14644)²⁵. Cette tradition est d'accord avec le témoignage d'Arculfe, rapporté par Adamnanus, suivi par Bède, que le miracle du jeune homme rappelé à la vie eut lieu sur la place d'Aelia où s'élevait la grande colonne d'Hadrien. S. Willibald s'y rallie aussi en écrivant dans son *Hodoepericon* (723-6) que le calvaire était situé en dehors de Jérusalem, mais qu'Hélène inclut le lieu de la passion du Christ à l'intérieur de la ville. Willibald a vu et il décrit la colonne. Il précise qu'elle était *surmontée d'une croix*, non pas en souvenir du miracle mentionné plus haut, mais pour marquer qu'à cet endroit même les Juifs avaient porté la main sur le cercueil de la Vierge, que les apôtres allaient ensevelir dans la vallée de Josaphat et que leurs mains sacrilèges étaient restées collées sur le cercueil²⁶. Dans la *Description arménienne des Saints Lieux* (vers 660), puis chez le moine Épiphané (vers 840), et dans le *Typicon de l'Église de Jérusalem*, le Martyrion est formellement désigné comme ayant été édifié sur le lieu de l'invention de la vraie croix²⁷. Mais dans la relation d'Arculfe, vers 670, il ne s'agit que d'une tradition (ut fertur), que l'auteur ne prend pas aussi complètement à son compte que Bède²⁸. L'emplacement de la découverte de la croix, d'abord indiqué au voisinage immédiat du tombeau du Christ dans l'Anastasis, a fini par se fixer au Martyrion, après avoir poussé quelques pointes du côté du Golgotha. Il reste quelque chose de cette ambiguïté dans les assertions contradictoires d'Arculfe et de Willibald,

localisent au pied de la colonne d'Aelia le miracle opéré après sa découverte par la sainte croix, et dans les textes syriens qui relatent que la croix, après son invention, fut transportée à l'intérieur de Jérusalem, selon laquelle le calvaire aurait été situé sur la colline Ez-Zähira, à quelques 300 mètres au nord de la porte de Damas, au lieu appelé depuis 1883 « calvaire de Gordon ». Entre le calvaire de Gordon et le couvent de S. Étienne s'étend une zone de jardins, avec des tombes et un hypogée où les Anglicans crurent avoir retrouvé le tombeau historique du Christ. Cf. A. PARROT, *Golgotha*, fig. 12 et L. H. VINCENT, *Garden Tomb*, *Revue Biblique*, 1925, pp. 401-431.

27. VINCENT et ABEL, p. 235 (cf. R. NISBET BAIN, *Palestine Expl. Fund. Quarterly Statement*, 1896, pp. 346-9), p. 236, p. 238 (I, 5).

28. Arculfe : « basilica magno cultu a rege Constantino constructa quae et Martyrium appellatur, in eo, ut fertur, fabricatum loco ubi crux Domini... reperta est », *Itinera*, éd. P. Geyer, 225 ss. Bède : *Hanc Constantinus imperator, eo quod crux Domini ab Helena matre reperta sit, magnifice et regio cultu construxit*, *Itinera*, éd. Tobler-Molinier, 216, cf. 235.

d'où il est malaisé de démêler si les trois croix qui étaient exposées dans l'atrium interposé entre l'Anastasis et le Martyrion, s'appuyaient sous un auvent (ou dans un péristyle), contre le mur de l'église du Golgotha appelée Σταυρος, Crux, ad Crucem, ou contre le chevet du Martyrion²⁹.

Dans les anciens calendriers syriens, la découverte de la croix était fêtée le 22 mai, jour anniversaire de la mort de Constantin (337)³⁰. A Jérusalem la fête tombait au 14 septembre, qui était le jour anniversaire de la dédicace du Martyrion constantinien, en 335. Ces encénies du 14 septembre rappelaient aussi le jour où Salomon, après l'achèvement du Temple, avait prié debout devant l'autel de Dieu³¹. Déjà une source indépendante, en 319 — date anachronique sans doute, en tout cas sans rapport avec la venue d'Hélène à Jérusalem, vers 326 — fixe au 17 Thoth des Juifs (18 des calendes d'octobre, ou 14 septembre) l'exhumation du « bois vénérable » par Hélène³², qui a lieu le jour anniversaire de la dédicace du temple de Jupiter capitulin par Hadrien³³, destiné à être bientôt remplacé par la fête de l'invention de la croix. La commémoration de la prière de Salomon tombait à la fête des Tabernacles, durant les festivités d'automne, au septième mois de l'année juive, le mois Eth'assim, qui marquait le plus haut point de l'année religieuse et où, pendant huit jours, se prolongeait l'action de grâces après les récoltes. Selon Théodose, pendant toute la semaine qui suivait l'anniversaire de l'invention de la croix, le 14 septembre, des messes solennelles étaient célébrées à l'Anastasis et la croix était montrée au

cours d'ostensions solennelles — sans qu'il soit encore précisé si la liturgie de l'ostension se passait dans le Martyrion³⁴. Ce dernier renseignement est fourni par Théodore dans son *Panegyrique de S. Théodose*³⁵, et, avec force détails, plus tard — vers 570 — par l'Anonyme de Plaisance³⁶. C'est dans l'atrium du Martyrion, à l'est de l'église, qu'avant 614 les pèlerins apportaient leurs eulogies, ampoules de terre, de plomb ou de verre, fioles d'or et d'argent, remplies d'huile des lampes, où le contact de la vraie croix infusait les grâces du bois de la vie. De plus en plus le rituel de l'ostension de la croix colora le sens de la fête du 14 septembre, la notion d'exaltation — ὑψωσις — de la croix recouvrant le substrat d'invention et rejetant dans l'ombre le souvenir de la fête des Tabernacles. Si bien, qu'à partir du VII^e siècle, un dédoublement a fini par s'opérer : le 13 septembre — au moins dans le calendrier des Coptes et des Arméniens — est réservé à l'anniversaire de la consécration de l'Anastasis et des sanctuaires limitrophes ; le 14, avec flottage au 15 et au 16, à l'exaltation de la sainte croix dans le Martyrion³⁷. Le sujet de ce mystère liturgique est resté moins le rappel de l'invention que l'anticipation du triomphe final de la croix³⁸. Au IX^e siècle, Moïse Bar Céphra rappelle dans une homélie qu'on fait « mémoire de la résurrection du Christ en faisant mémoire de la découverte de la croix, car c'est une seule mémoire pour la croix du Christ et pour sa résurrection³⁹ ». Les encénies du 14 septembre ont dès le IV^e siècle résumé liturgiquement le programme iconographique des monuments

22. MIGNE, *Patrologie Grecque*, 67, 932 B.

23. Textes de Théodose, de l'Anonyme de Plaisance et du *Breviarium* dans VINCENT et ABEL, pp. 215-6. *Magna ab oriente est absida ubi inventae sunt tres cruces*, est-il écrit dans le *Breviarium de Hierosolyma* (*Itinera*, éd. P. Geyer, p. 153). La *magna absida* du *Breviarium* est à rapprocher de l'ἡμισφαίριον, entouré de douze colonnes surmontées de cratères d'argent, de la description d'Eusèbe pour définir le chevet du Martyrion constantinien ainsi qu'une rotonde mi-incorporée et faisant saillie en demi-cercle à l'extérieur, où les douze colonnes, symboliques des apôtres, « comites crucis invictae », entouraient la croix dans son hédon. Sur la reconstitution architecturale, voir en dernier lieu R. KRAUTHMEIER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Pelican History of Art, 1965, fig. 16, 17.

24. A. HOLDER, *Inventio*, p. 9, 36.

25. E. NESTLE, *De Sancta Cruce*, Berlin, 1889. J. STRAUBINGER, *Die Kreuzauflindungslegende*, Paderborn, 1912.

26. *Itinera*, éd. Tobler-Molinier, p. 265. On peut déceler dans le récit de Willibald l'indice d'une tradition (que l'on retrouve dans les textes d'Adamnanus et de Bède qui

29. Cf. VINCENT et ABEL, p. 223, fig. 122 et p. 234.

30. F. NAU, *Sur la fête de la croix*, *Revue de l'Orient chrétien*, XIX, 1914, p. 245 ss.

31. Éthérie, vers 393, cf. VINCENT et ABEL, p. 214. Le lieu de la découverte de la croix est laissé dans le vague. Les encénies : ἐγκαίνια, étaient les anniversaires de dédicace, distinctes des παραθέσεις, anniversaires de sépulture. A. BAUMSTARK, *Liturgie comparée*, Chevetogne, Paris, 1953, p. 201.

32. *Excerpta latina barbari*, FRICK, *Chronica minora*, I, p. 358, s. anno 319.

33. A. BAUMSTARK, *Liturgie*, p. 203 et n. 2 (d'après D. I. HERWEGEN).

34. *Itinera*, éd. P. Geyer, p. 140.

35. VINCENT et ABEL, n. 2, p. 205.

36. *Ibid.*, p. 216.

37. F. NAU, *art. cit.* ; VINCENT et ABEL, pp. 204-5.

38. O. CASEL, O.S.B., *Das Christliche Festmysterium*, Paderborn, 1951, pp. 102-8 ; 206-14.

39. Ms. syr. 206. B. N. Paris, fol. 109. Dans cette homélie il n'est question ni de l'invention des trois croix ni d'un miracle qui authentifia le vrai bois, mais seulement de la théophanie lumineuse qui manifesta la toute puissance de Dieu lors de la découverte subséquente des clous : « voici qu'un éclair grand et puissant brilla sur l'endroit où l'on avait trouvé la croix au point que sa lumière l'emportait sur celle du soleil, et les clous qui avaient été enfoncés dans le corps de Notre Seigneur apparurent... ». On lit la même théophanie de l'invention des clous dans les sources syriennes et le manuscrit grec 2769 cité plus haut. Lorsque la croix était retirée du cubiculus où elle était gardée dans le Martyrion pour être adorée dans l'atrium, une étoile apparaissait et demeurait au-dessus d'elle pendant toute la durée de l'adoration (*Anonyme de Plaisance*, VINCENT et ABEL, 216).

constantiniens, l'Anastasis et le Martyrion. Dans son *Triakonlaerikon*, panégyrique de Constantin pour ses tricennalia, Eusèbe l'a défini en ces termes : « quant au martyrium du salut (Anastasis), il faisait orner la vaste maison de prière et le sanctuaire du salut (la tombe du Christ) d'une manière très riche et avec un luxe de prodigalités ; quant au témoin tout chargé d'éternelle mémoire, trophée de la victoire remportée sur la mort par le grand Sauveur (la croix, symbolisée architecturalement par le Martyrion), il l'honorait d'embellissements qui défient toute description »⁴⁰.

La colonne surmontée de la croix et de l'*imago clipeata* du Christ Hélios apparaît sur le dessin non derrière la porte du nord — porte de S. Étienne — mais, bien que la ville soit vide de monuments, à un emplacement qui correspond à l'ancien forum d'Aelia Capitolina et aux églises du Golgotha. Elle désigne Jérusalem en tant qu'axe cosmique, centre du monde par lequel, selon l'exégèse, traditionnelle depuis Origène⁴¹, du verset 12 du psaume 72, devait passer l'économie du salut. Cette exégèse s'appuie sur deux passages d'Ézéchiel, dont le premier, commenté par S. Jérôme, est dans la traduction des Septante : ἡ Ἱερουσαλὴμ ἐν μέσῳ τῶν ἐθνῶν (5, 5) ; le second passage fait état du complot de Gog contre les nations qui habitent à l'omphalos de la terre : κατοικοῦντας ἐπὶ τὸν ὀμφαλὸν τῆς γῆς (38, 12). Que l'omphalos de la terre, identifié à Jérusalem dans l'Ancien Testament, désigne la nouvelle Jérusalem, c'est ce qu'affirment S. Hilaire dans son interprétation du verset 12 du psaume 73, et S. Jérôme dans son commentaire d'Ézéchiel⁴². Dans la tradition juive du système des concentricités,

Jérusalem réside au centre de la Palestine, la « quadra » au centre de Jérusalem, le temple au centre de la « quadra », le Saint des Saints au centre du temple, l'arche d'alliance et la pierre de fondation du monde au cœur du Saint des Saints⁴³. Le sanhédrin se réunissait près du temple au nombril du monde⁴⁴. Le monde a été créé à partir de Sion comme un développement organique à partir du nombril. Dans sa sagesse, en fondant la terre, Dieu a procédé comme dans l'embryogénie de l'enfant, qui croît à partir du nombril de la femme. Cette embryogénie cosmogonique suppose la doctrine, répandue dans la science antique, qu'au premier mois le sperme passait de l'utérus pour se condenser dans le nombril de la mère, « principe de la création et du développement »⁴⁵. Le nombril du monde est à Jérusalem et se confond avec l'autel lui-même. L'autel-omphalos s'appelle la pierre schethijja ; et schetijja c'est le sceau qui ferme le puits de l'abîme, recouvrant les eaux primitives et le reste des flots du déluge (cf. *Psaume* 73, v. 13-14). De son pied Dieu a enfoncé la pierre dans le tēhōm, pour en faire un point de condensation au-dessus de l'amorphe et du mouvant, le support de la voûte de la création et la pierre angulaire dont il est parlé dans le livre de Job (38, 6)⁴⁶. En Sion a été fondée la pierre précieuse d'Isaïe (28, 16-17), dont le nom promet aux croyants le salut, car la nouvelle Jérusalem sera fondée sur la Justice et sur la Vérité. Quand viendront le Jugement et l'ère de la Paix, Sion sera de nouveau élevée au-dessus de toutes les nations qui convergeront vers sa montagne comme vers le centre de l'univers, et d'où procéderont la nouvelle loi et le message

construite sur les ruines du temple de Salomon : J. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904, p. 49. Elle marquait l'ancien Saint des Saints qui faisait communiquer le centre sacralisé de la terre avec le ciel (cf. les trois degrés cosmologiques du Temple dans FLAVIUS JOSÈPHE, *Antiq. Jud.* III, VII, 7 : la cour figure symboliquement la mer (les régions inférieures), le sanctuaire le niveau intermédiaire de la terre, le Saint des Saints le Ciel).

45. Vindicianus C-16 ; Philolaos, fr. 13.

46. ROSCHER, *Neue Omphalosstudien*, p. 17 ; Yoma et Rabi bin Gorion cités par M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Paris, 1965, p. 41. L'autel, centre du monde, est symbolisé par l'encensoir, CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromata*, 5, 6.

du Seigneur (Isaïe, 2, 2-3 ; 1, 26). Les monuments paléochrétiens qui montrent la croix plantée sur Sion, d'où jaillissent les quatre fleuves du Paradis, ou le Christ donnant la loi, debout sur Sion, illustrent comment le messianisme eschatologique reste inscrit dans un cadre spatial sacralisé, c'est-à-dire réalisé et vécu comme absolument réel par la centralisation⁴⁷.

Sur cette première exégèse s'en est greffée une autre, également de tradition rabbinique, qui expliquait le sens du mot : Golgotha — lieu du crâne — par l'invention du crâne d'Adam au Calvaire. Dans le *Livre de la caverne des trésors*, qui est d'Éphraïm le Syrien (306-378), ou de son école, après la mort d'Adam, l'Ange conduit Sem et Melchisédech au centre de la terre, là où devant le *fiat* de la puissance créatrice de Dieu les quatre directions de l'espace s'étaient dilatées, là même où la force de Dieu s'était reposée et où devait s'accomplir le salut de la descendance d'Adam. Quand Sem et Melchisédech y eurent déposé le corps d'Adam, les quatre directions de l'espace prirent la forme de la croix « et ce lieu fut appelé lieu du crâne, parce que le chef de l'humanité tout entière y fut déposé, et Golgotha parce qu'il était rond »⁴⁸. Dans

47. M. ELIADE, pp. 39-43. Cf. *Livre d'Enoch*, éd. Dillman c. 26, cité par ROSCHER, *Omphalos*, p. 25.

48. Comme le crâne — omphalos — cf. *Spelunca Thesaurorum*, éd. Bezold, Leipzig, 1883, p. 26 ss. Dans le *Livre chrétien d'Adam en Orient* (éthiopien, ca. 500), Dieu promet à Adam le retour de l'eau de la vie sous la forme du sang du Christ coulant dans le crâne d'Adam, dans sa tombe au centre du monde. Cf. W. ROSCHER, *Der Omphalos des Adamlegende*, in : *Der Omphalosgedanke bei verschiedenen Völkern besonders der semitischen, Berichte über die Verhandlung der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 3. Leipzig, Ph. Hist. Kl., 70 Bd. 2, 1918, p. 2511. Sur un ivoire byzantin de la collection Oppenheim, au Metropolitan Museum de New York (et dans un grand nombre de crucifixions qui en Occident ont multiplié ce trait de l'iconographie syrienne de la légende d'Adam et de la Croix), la croix est plantée dans la boîte crânienne — ἐν τῇ κεφαλῇ — d'Adam. Ce terme signifie aussi la cavité du ventre. Sur le tympan du portail central de la cathédrale de Strasbourg, au XIII^e siècle, la croix sort du squelette entier d'Adam. Cf. aussi la crucifixion de type tout oriental dans l'*Horlus Deliciarum*, O. ERICH, *Adam, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937, col. 157-167.

49. Sur l'assimilation de la Judée à la vigne, cf. Ezéchiel 19, 10-14 ; sur la germination de la croix ἐν κέρατι, S. BASILII MAGNI commentarium in Isaiam prophetam cap. V (vers 448) in : P.G. 30, 348-9.

50. *Haeres* I, 46. Michel GLYCAS, p. 120, *Annales*, éd. Bonn, 227 (cf. Athanasius, PG 28, 208 A ; S. Ambroise, PL 15, 1832). On lit le même texte à peu près dans S. Basile, au siècle suivant. (PG 30, op. cit.). S. Basile commente aussi l'expression ἐν κέρατι — traduit in cornu par S. Jérôme — dans le sens de la croix apotropeée, et le locus pinguis (γῆ)

ses *Panarii*, Épiphanie rapporte le premier qu'après avoir été chassé du Paradis, Adam vécut en Judée, la terre « riche », obombrée par la croix : ἀντη (Ἰουδαία) γῆ πίων καλεῖται. La γῆ πίων c'est la vinea ... in cornu filio dei d'Isaïe (5, 1-4) et de Jérémie (2, 21)⁴⁹. Après la mort d'Adam, son crâne décharné devint un objet de stupeur et on l'enterra « dans le lieu qui devait tirer de lui son nom. C'est là que l'on crucifia le Christ, afin que fut sauvé par le bois celui qui par le bois avait reçu la mort en partage »⁵⁰.

La tradition juive qui voulait que la croix du Golgotha ait été plantée là où Adam avait été enterré et au-dessus de son crâne, passa chez les latins vers l'an 400 (*Poème contre Marcion*)⁵¹. S. Jérôme, qui l'avait d'abord regue, l'écarta finalement, s'en tenant à considérer Jérusalem comme le centre de toutes les nations appelées au salut par la mort et la résurrection du Christ⁵². Son exégèse, fondée sur un passage de l'*Épître aux Éphésiens* (5, 14), est d'un grand intérêt, car elle introduit la théophanie de la lumière dans la liaison de la croix du Christ au tombeau d'Adam : « réveille-toi, toi qui dors (Adam) et lève-toi d'entre les morts, et le Christ t'illuminera »⁵³.

πίων) comme signifiant que la Judée est l'image du paradis terrestre et la figure du paradis à venir. Cf. Basile de Séleucie, PG 85, 409 A. D'après certaines traditions juives, lorsque Noé répartit la terre entre ses fils, il partagea le squelette d'Adam. Sem hérita du crâne et de la Judée.

51. VINCENT et ABEL, n. 1, p. 187. L'os magnum exhumé au Golgotha — lieu du crâne en hébreu et en arménien — implique topographiquement aussi l'image d'une bosse de terrain, d'une « tête » rocheuse (ras dans l'onomastique actuelle des lieux en Palestine), cf. p. 93.

52. *Epist.* 46, PL 22, 485. Sed contra : in *Math.* 27 et in *Ephes.* 5 PL XXVI, 219, 559.

53. S. Jérôme fait allusion deux fois (PL XXVI, 209, 526) à ce passage de S. Paul, qui devait fréquemment être cité par les prédicateurs. La seconde fois il traduit ἐπιφάσκει σοι Χριστός : orietur tibi Christus — (ἐπιφάσκει, ἐπιφάσκει, se dit du lever d'un astre). La citation, basée sur Isaïe 60, 1-3, dans S. Paul est sans doute empruntée à une hymne paléo-chrétienne chantée au baptême : Dibelius, in H. LIETZMANN, *Handbuch zum Neuen Testament*, III, 2, Tübingen, 1913, p. 118 ; *The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, New York, 1965, note on Eph. 5, 14, p. 1419. S. Jérôme s'est rallié comme S. Augustin à la croyance des Juifs qu'Adam avait été enterré dans la caverne d'Hébron, lieu de sépulture d'Abraham, de Sara, d'Isaac, de Rebecca, de Jacob et de Léa dans la Genèse, mais non d'Adam dans la Bible. Hébron était regardé comme un haut lieu sacré, porte du ciel, lieu d'ascension des âmes vers la cité Dieu. Bède a décrit le site, à 22 milles d'Aelia, les tombes des patriarches avec leurs couvercles à deux versants en forme de toits et la tombe plus humble d'Adam (*Itinera*, éd. Tobler-Molinier, p. 224).

40. *De Laud. Const.* 9, MIGNE, *Patrologie Grecque*, 20, col. 1369.

41. PG XII, 1532.

42. VINCENT et ABEL, p. 188.

43. *Midrasch Tanchuma* § *Kedoschim*, *Monumenta Judaica*, p. 237, n° 792, cité par W. ROSCHER, *Omphalos, Abhandlungen der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Phil. Hist. Kl. 29, 1913, p. 24-5.

44. FEUCHTWANG, *Das Wasseropfer und die damit verbundenen Zeremonien*, *Monatschr. f. Geschichte u. Wissenschaft d. Judenthums*, 1910, p. 724, cité par W. ROSCHER, *Neue Omphalosstudien, Abhandlungen cit.* 31, 1915, p. 17. L'échelle de Jacob, métaphore pour l'axis mundi, l'universalis columna, était vénérée dans l'église

L'omphalos a été localisé dans l'atrium qui séparait l'Anastasis du Martyrion, avec une ténacité assez grande pour franchir mille ans. L'un des premiers témoignages est en effet celui de S. Ambroise⁵⁴, qui ne tranche pas si l'emplacement de la croix coïncide avec la tombe d'Adam, au Golgotha, s'il est situé « au milieu » (de l'atrium ou du monde); l'un des derniers est celui de l'anonyme qui écrivit en grec vers 1400 une relation sur les saints lieux : « la vénérable cour du Saint Sépulcre est pavée de marbre. Il y a là quatre colonnes. C'est dans ce lieu que la croix fut posée sur le mort, et il revint à la vie »⁵⁵. Dans la strophe du poème anacréontique de Sophrone, le « divin nombril de la terre » et le « roc glorieux où fut plantée la croix » sont décalés dans l'espace, malgré le *τε* de liaison des deux membres de la phrase, car dans l'*ordo* de la procession du vendredi saint, dans le *Typicon de l'église de Jérusalem* (avant 720), la procession se déroule en chantant au milieu du saint jardin (l'atrium), s'arrête pour une petite hymne « au centre de la terre » où l'on lit la Passion selon Matthieu, depuis l'arrivée au Golgotha jusqu'à la parole du centurion (27, 33-54) et elle repart vers le Saint-Cranion⁵⁶. Dans le troisième quart du ix^e siècle, Bernard le Moine décrit le « paradis sans toit », l'atrium aux parois brillant de l'or des mosaïques et au parement d'opus sectile, comme un lieu commun aux quatre églises — le Martyrion, l'Anastasis, l'église stationale de la croix et, vraisemblablement, bien qu'elle ne soit pas nommément désignée, l'église de Sainte-Marie au sud de l'atrium. Quatre « chaînes » le traversent (bandes en pierre dure ou métal incrustées dans le pavement), convergeant au point appelé « le milieu du monde »⁵⁷. Quel aspect avait l'omphalos du Saint-Sépulcre? S'est-il confondu avec le *miliarum aureum*, la borne milliaire qui, sur le forum d'Aelia Capitolina, quelque part au sud de l'emplacement que devait occuper le Saint-Sépulcre, marquait le point zéro de toutes les distances⁵⁸, à l'imitation du milliaire d'or, borne terminale de toutes les routes de l'empire qu'Auguste avait, en l'an 28 A.C., installé sur le forum romain près de ce qui sera l'*umbilicus Urbis Romae* dans la Rome constantinienne? L'arc

de triomphe quadrifrons, que l'on appelait le *Milion* à Constantinople, ne portait-il pas une croix avec les statues de Constantin et d'Hélène⁵⁹? H. Grégoire a fait observer, à la suite de Dölger, que, dans la lexicographie byzantine, *λαβράτον* est passé du sens de portrait dans un médaillon lauré, à buste et à borne, parce que les bornes impériales étaient sculptées d'un chrisme ou d'une *imago clipeata* impériale⁶⁰.

Après la restauration des monuments des lieux saints par Constantin Monomaque (1048), l'omphalos est nettement circonscrit à l'extérieur de l'abside orientale du Saint-Sépulcre et contre elle. « L'ombilic de la terre... est recouvert d'une petite construction au-dessus de laquelle (dans un tympan?) le Christ est représenté en mosaïque avec cette légende : « la plante de mon pied sert de mesure pour le ciel et la terre ». Il y a douze sègènes (84 pieds) depuis l'ombilic de la terre jusqu'au lieu du crucifiement »⁶¹. « Contre le chevet de l'église du Saint-Sépulcre, dans la muraille à l'extérieur, non loin du calvaire, il y a un endroit appelé *compas*, où notre Seigneur lui-même, de sa propre main, fixa et mesura le milieu du monde, comme l'atteste le psalmiste : « le Seigneur, notre roi, opéra le salut au milieu du monde ». Certains disent que c'est là que le Seigneur Jésus-Christ apparut à Madeleine »⁶². En 1137, quelques années avant la suppression de l'abside orientale de l'Anastasis par les architectes du nouveau Saint-Sépulcre, Paul Diacre,

54. *Explan. in Lucam*, X, 23.

55. *Anonymus de locis hierosolymitanis*, Leonis Allatii SYMMIKTA, Venise, 1723, p. 36.

56. Ζάθεον μεσόμφαλόν τε
Πετρὰν ἐκταθεῖς φιλήσω,
Ὅθι τὸ ξύλον πεπήγει
Τὸ λύσαν ξύλου κατάρχον.

(PG 87, 3817). *Typicon*, VINCENT et ABEL, p. 239 (cf. BAUMSTARK, *Modestian und die Konstantinischen Bauten*, p. 19).

57. *Ilinera* éd. Tobler-Molinier, 314 ss. Sur l'église de Sainte-Marie, la θεοτόκος τῶν Σπουδαίων du *Typicon*, *Oriens Christianus*, V, 1905, pp. 243-6. Adamnanus éd. P. Geyer, pp. 232-3; BÉDE, *Ilinera*, éd. Tobler-Molinier, p. 217.

58. H. VINCENT, *Revue Bénédictine*, 1901, p. 100.

59. *Suidae lexicon graece et latine*, II, 850; Pseudo-Codinus, PRÉGER, *Scriptores orig. Const.* II, Leipzig, 1907, p. 158.

60. DÖLGER, *Beiträge zur Geschichte des byz. Finanzwesens*, p. 84; H. GRÉGOIRE, *Encore l'étymologie de labarum*, *Byzantion*, 12, 1937, p. 280.

61. Higoumène Daniel, VINCENT et ABEL, p. 258.

62. L'anglo-saxon Saewulf en 1102-3, *ibid.*, p. 257.

moine du Mont-Cassin, écrit en 1137 : « après (l'église de) la Résurrection, il y a un jardin où Marie Madeleine conserva avec le Seigneur. En dehors de l'église se trouve le milieu du monde », et il cite le psaume 73, verset 12, et Jérémie 5, 5⁶³. L'omphalos fut bientôt inclus à l'intérieur de l'église, au centre du chœur précédant l'abside et sous une coupole. « Au milieu du chœur des chanoines, il y a un certain lieu qui, par l'érection de plaques de marbre et de grilles, a reçu l'aspect d'un autel. Sur le parement au pied des plaques, des cercles (le « compas ») sont tracés qui enclosent, dit-on, le centre de la terre » (Jean de Wurzburg, vers 1165)⁶⁴. Un autre Allemand, Théodoric, vers 1172, décrit le monument comme une sorte d'autel petit et creux, mais vénérable, entourant un parement avec une petite croix gravée dans un cercle » et l'assimile à la pierre de l'onction, sur laquelle Joseph d'Arimathie et Nicodème lavèrent et oignirent le corps du Sauveur avant de le mettre au tombeau⁶⁵. Au-dessus de l'omphalos, la coupole était, au témoignage d'un anonyme (vers 1400) recueilli par Allatius, décoré d'une mosaïque représentant le Christ en croix, avec l'inscription Μεθ' ἡμῶν ὁ θεός ; c'est la même invocation au Christ Emmanuel qui accompagne sur les ampoules palestiniennes les théophanies du Christ et sa crucifixion, représentée, non selon les données de l'événement historique mais dans le langage symbolique de son triomphe⁶⁶. Au-dessus de l'omphalos, un polycandélon l'éclairait d'une couronne de lumière. En 1487, le carmélite Nicolas de Huen a encore vu l'omphalos médiéval de Jérusalem : « au dedens du cœur du Saint-Sépulchre que tiennent les Grecs a une pierre ronde

plus haulte que les autres qui a ung trou au milieu »⁶⁷.

L'omphalos actuel rappelle par sa forme le vase qui symbolise la fontaine de vie au paradis. La pierre montre le filet de lignes entrecroisées, le rets ou ἀγρηνόν, fréquent sur les omphaloi du paganisme hellénique⁶⁸. Le canthare était d'autant mieux à sa place à l'ombilic de la terre, dans le *Paradis-Atrium* des Lieux Saints, Jardin de la Résurrection du Christ, nouvel Éden, que dans le Cantique des Cantiques, la première beauté de la Sulamite qui danse pour enflammer d'amour son fiancé, est son nombril : « bol arrondi où le vin ne fait jamais défaut ». Pour Eusèbe, le lieu du tombeau du Christ s'identifiait au Jardin du noyer — κήπος καρύας — du Cantique des Cantiques⁶⁹, assimilation qui explique pourquoi chez l'Anonyme de Plaisance (vers 570) le bois de la croix est le noyer. Dans un hirmos, ou première strophe, de l'une des odes chantées au canon des matines de l'exaltation de la croix dans la liturgie slavonne, la Vierge est invoquée en tant que : « paradis mystique qui, bien que non cultivé, a fait germer le Christ, par qui l'arbre vivifiant de la croix a été planté en terre. La voyant exaltée en ce jour et adorant le Seigneur, nous te magnifions ». Les chants qui, d'après le *Typicon de l'église de Jérusalem*, accompagnaient la procession du vendredi saint à la station de l'omphalos dans l'atrium des Lieux Saints, rappelaient que « la source jaillissant du Christ arrose le jardin spirituel, l'Église, et se divise sous la forme des quatre Évangiles pour féconder le monde ».

Nous avons vu que la colonne d'Aelia Capitolina désignait le centre du monde, à

63. *Ilinera*, éd. P. Geyer, p. 107. Déjà dans l'Évangélaire de S. Bernward de Hildesheim, le Christ dans la mandole apparaît à la Madeleine dans le « jardin » de Jérusalem, représenté par deux arbres qui s'inclinent vers le tugurium de l'Anastasis. S. BEISSEL, *Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim*, Hildesheim, 1891, pl. XIII.

64. VINCENT et ABEL, p. 267 n. 1.

65. *Ibid.*, p. 288 et fig. 139, p. 295.

66. SYMMIKTA, éd. cit. p. 34 (cf. VINCENT et ABEL, 266, n. 6). Cette inscription apparaît sur les ampoules palestiniennes suivantes dans la publication d'A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958 : Monza, n° 6, 8, 14, pl. XII, XIII, XXVIII (dans le cas de cette dernière elle entoure en exergue l'Ascension-Parousie représentée au

revers, la crucifixion étant imprimée sur l'avvers; les ampoules 15 et 16 ont été tirées du même moule que l'ampoule 14).

67. Ce pèlerinage a été publié à Lyon en 1488 (cf. p. DIII). LELEWEL, *Géographie du Moyen Age*, Bruxelles, 1852, I. *Proleg.*, p. LXXXI, n° 28.

68. ROSCHER, *Omphalos*, pl. X, 3. Cf. pl. VI, 3, 4, 6; n. 233, p. 130; *Neue Omphalosstudien*, pl. I, 2.

69. *Vie de Constantin*, VINCENT et ABEL, p. 209. Dans la cathédrale de S. Cyrille de Jérusalem, citée à la même page, l'antichambre de la tombe du Christ creusée dans le roc est annoncée figurativement dans le *Cantique des Cantiques* : « Lève-toi ma bien aimée, dans l'abri du rocher laisse-moi voir ta face » (2, 13-14).

la manière d'un gnomon qui ne projette pas d'ombre le jour du solstice d'été⁷⁰. Nicolas Saemundarson, abbé du monastère bénédictin de Thingeyras, en Islande, qui voyagea en Palestine de 1151 à 1154, plaçait le centre de la terre à la verticale de l'opaoion du S. Sépulcre : « là, le soleil, le jour de la fête de S. Jean Baptiste, se tient au centre du ciel ». C'est par cet « œil » laissé ouvert au centre du double dôme tronconique de l'Anastasis, que les rayons du soleil au solstice d'été pleuvaient verticalement⁷¹. Les Samaritains ont situé pour la même raison l'omphalos de la terre au puits de Jacob, qui devait devenir l'ombilic de l'église cruciforme de Sichem, *ecclesia quadrifida in quatuor mundi cardines formata, quasi in similitudinem crucis*, bâtie autour du puits où Jésus parla à la Samaritaine à l'heure méridienne (Jean, 4, 6)⁷². Le phénomène du soleil passant à la verticale du puits sans jeter d'ombre au solstice d'été, était réputé se produire à Syene, en Haute-Égypte⁷³. Selon la cosmographie des anciens, un parallèle principal constituait le lien géométrique de tous les points de la terre où il se produisait. Shiz, en Azerbaïdjan Persan, la cité des mages, occupait sur ce parallèle le moyeu de la roue brillante des Iraniens, divisée en sept sections⁷⁴. Le « medium mundi », sur le schéma, illustrant la course du soleil dans le codex 237 (IX^e siècle) des *Étymologies*

d'Isidore de Séville (III, 52), à la Stiftsbibliothek de St-Gall, montre ce point (un *orbiculus*, diminutif d'*orbis*, disque terrestre) identifié à Jérusalem⁷⁵, au centre de quatre rayons principaux formés par la direction des rayons du soleil à son lever, à Noël, et à son coucher, à la S. Jean-Baptiste, en prolongement l'un de l'autre, et par leur direction à son coucher, à Noël, et à son lever, à la S. Jean, également en prolongation l'un de l'autre. La sixième heure du jour (midi), à l'opposé de minuit, constitue l'axe vertical normal à celui qui matérialise sur l'horizontale le lever et le coucher du soleil à l'équinoxe⁷⁶. Sans doute ce géocentrisme héliaque remonte-t-il à une haute antiquité. Il a servi à tracer la rose des vents et à répartir les terres habitées. L'important ici, c'est qu'en vertu de la pensée symbolique qui reconstruit l'espace en le sacralisant, le centre du monde, conçu comme cercle et non comme globe, peut être à Jérusalem, à Shiz, à Sichem ou à la Mecque⁷⁷; dans le système cosmogonique chrétien, les saisons de l'année, avec l'inégalité des jours et des nuits, sont une image de la liturgie divine qui s'exprime dans l'Église et dans chaque destinée individuelle, et le cours du soleil qui les règle doit s'entendre du Christ dans un sens spirituel⁷⁸. L'une des plus anciennes représentations iconographiques du *Christus paliens* crucifié domine

à l'orient la carte du monde en T-O, dont Jérusalem est le centre et le paradis le sommet⁷⁹ (fig. 2).

La colonne dessinée dans le manuscrit de Prüfening assume l'aspect d'un doublet monumental de la crucifixion de type symbolique qui a perpétué dans l'art paléochrétien le schématisation de la victoire du Christ proclamée par le *labarum*. A. Grabar a rappelé récemment qu'à la base de la crucifixion représentée sur les ampoules de Terre Sainte gardées à Monza et à Bobbio, (fig. 3, 4) par l'*imago clipeata* du Christ au-dessus de la croix ou du tau, il y eut l'usage, suivi dans l'année romaine, de fixer au sommet de la haste des étendards des disques ornés d'un portrait en buste de l'empereur régnant⁸⁰. Des corps de cavalerie et des cohortes d'abord, l'usage s'étendit aux légions, l'étendard, surmonté de l'*imago clipeata* de l'empereur, étant porté par un *imaginifer*⁸¹. Ce rappel du triomphe impérial dans les enseignes romaines devait se métamorphoser au IV^e siècle en *adoratio crucis*⁸². Les éléments de son iconographie se retrouvent dans le *labarum*, terme qui a été rapproché sémantiquement des barbarismes *lauratum*, *labratum*, équivalents dans l'argot des soldats recrutés dans les régions occidentales de l'empire, de *laureatum signum*, ou étendard surmonté d'une image dans une

couronne de laurier⁸³. Le *labarum*, adopté par Constantin en 317 était un étendard ayant la forme d'un tau ou d'une *crux commissa*, surmontée du chrismon dans la couronne laurée d'or chargée de gemmes, symbole de victoire et d'immortalité. Le chrismon, monogramme des deux premières lettres grecques du nom du Christ, apparaît en 317 sur le casque de l'empereur dont le portrait marquait l'avert des monnaies frappées à Siscia et dans une émission monétaire de Trèves après 317. De la barre du *labarum* pendait une étoffe de pourpre incrustée de médaillons d'or, représentant Constantin et ses deux fils (Crispus, le fils de Minervina, et Constantin II, le fils de Fausta, et, après l'assassinat de Crispus, Constantin II et Constance II). Le *labarum* était défendu par un corps d'élite de cinquante cavaliers de la garde, les *bucellarii*, et chargea en tête des troupes dans la campagne contre Licinius et à la victoire d'Andrinople (3 juillet 324)⁸⁴. Sur le fameux type monétaire SPES PVBLIC, frappé à Constantinople en 326, le *labarum* transperce le dragon comme le fera la croix sur les crucifixions carolingiennes. Dans les émissions monétaires des dernières années du règne de Constantin, le chrismon surmonte le *vexillum*, mais dans celle en argent frappée à Trèves en 333, Constantin tient le *labarum* orné du chrismon⁸⁵. Au revers de monnaies

70. Cette croyance est universelle. Elle se vérifie dans l'phonanfu, la capitale du souverain de la Chine, cf. M. GRANET, *La Pensée chinoise*, cité dans M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949, p. 322.

71. WERLAUFF, *Symbolae ad geog. med. aevi*, Copenhague, 1821, p. 30, 32; cf. P. Riant, *Explorations et pèlerinages des Scandinaves en Terre Sainte*, Paris, 1865, pp. 80-85; L. I. RINGBOM, *Grabtempel und Paradies*, Stockholm, 1951, p. 255.

72. PIERRE COMESTOR, *Historia Scholastica*, PL 198, 1567 D. GÉRAIS DE TILBURY, *Olia imper.*, ed. Liebrecht, p. 1. L'*ecclesia quadrifida* dans ARCULFE et BÈDE, *Itinera*, éd. P. Geyer, 270, 319; éd. Tobler-Molinier, 181, 229.

73. Dans son *De Ymagine mundi* (1410), Pierre d'Ailly distinguera deux cités de Syene, l'une en Haute-Égypte « sub solsticio » (au tropique du cancer), l'autre, appelée aussi Aryn, sub equinoctiali circulo (à l'équateur) et à distance égale de l'est et à l'ouest, du nord et du sud, « d'où, ajouta-t-il, éclate l'erreur de l'opinion accréditée chez certains qui situent Jérusalem au centre de la terre, d'après le psalmiste » (dont il cite le verset 12 du psaume 73). J. LELEWEL, *Géographie du Moyen Âge II*, p. 74, pl. XXII. Cependant, Pierre d'Ailly conserve Jérusalem au centre du vieux monde. Sur la mappemonde du camaldule Mauro, de Saint-Michel de Murano (1459), le centre cosmologique de la terre est à Bagdad, mais Jérusalem demeure au centre de la terre habitable : LELEWEL, II, p. 92, cf. le globe de

Behaim en 1492, p. 139, et l'*Itinerarium mundi* de Peritoli (1525), où le calcul en longitudes et latitudes du système de Ptolémée est appliqué pour conserver Jérusalem au centre de la terre habitable (éd. Th. Hyde, Oxford, 1691, c. 4).

74. L. I. RINGBOM, *Paradisus Terrestris*, Helsingfors, 1958, p. 293, 442, fig. 158 : la roue Karshvar des Iraniens (*Bundahishn* c. 5). Ce parallèle est 36° 5' de latitude nord (correspondant à peu près à la moyenne des évaluations d'Ératosthène : 36° 5', de Strabon : 36° 3' de Plin : 37°).

75. « orbis a rotunditate circuli dictus, brevis rotula orbiculus appellatur... In medio autem Judeae civitas Ierosolyma est, quasi umbiculus regionum totius terrae ». Et. XIV, 2.

76. ST. GALL, *Isidori Etymologiarum libri viginti*, cod. 237, 63. K. MILLER, *Die ältesten Weltkarten*, VI, Stuttgart, 1898, p. 52, fig. 22 (cf. fig. 15, 17, 19). RINGBOM, *Paradisus*, fig. 157.

77. La Kaaba qui remplaça le rocher de la mosquée d'Omar à Jérusalem, K. MILLER, fig. 20, p. 51.

78. ISIDORE DE SÉVILLE, *De Natura rerum*, 15, 3, P.L. 83, 988b; 17, 5, 990b. Le soleil suit une course indépendante à travers la sphère des fixes. J. Fontaine remarque qu'Isidore n'emploie pas de termes techniques pour les solstices et les équinoxes, mais les noms des fêtes chrétiennes correspondantes : *Isidore de Séville et la culture classique de l'Espagne wisigothique*, Paris, 1959, II, p. 494.

79. V. MILLER, *ol. cit.*, fig. 27, p. 58 (page de titre, du VII^e siècle, insérée dans le codex 237 de Saint-Gall). J. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen*, pl. IV, p. 112; V. E. ELBERN, *Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters*, Bonner Jahrbücher, 1955-56, fig. 4, p. 205.

80. La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos. *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, p. 124. Ampoules de Terre Sainte, *op. cit.*, ampoules de Monza 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15; ampoules de Bobbio 6, 17, 18.

81. A. V. DOMASZEWSKI, *Die Fahnen im römischen Heere*, 1885. Ev. NISCHER, *Handbuch für Altertumswissenschaft*, 1928, 4.3.2 585 ss.

82. H. KRUSE, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes*, Paderborn, 1934, pp. 76-79, A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1938, p. 239 ss. WILPERT, *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, S. III, v. II, 1928, pl. XIII, 1.

83. Le mot *labarum* est d'origine romano-gauloise (cf. l'ἑκράσις d'EUSEBE, *Vie de Constantin* c. 31). Il reste difficile de couler le terme, avec H. GRÉGOIRE, *L'Étymologie de labarum*, *Byzantion* IV, 1927-28, pp. 447-482, dans le même moule étymologique que *lauratum*, *labratum*, d'ailleurs non attestée en latin comme équivalents de *laureatum signum*. En grec, λάβρον, λάβρον ne font qu'adapter le terme latin, comme σῖγνον est une translittération de signum (σημεῖον τὸ λεγόμενον σῖγνον chez le pseudo-Chrysostome, PG 59, 649). La définition rencontrée dans le *lexique dit de Cyrille*: λάβρον = ὀπώρα

καὶ στέφανα (couronnes de feuilles et de fruits), n'entraîne pas que les λάβρα sortent étymologiquement de λαυρά (bela), expression qui n'apparaît que sous le règne d'Anthémios à l'époque du concile de Chalcédoine, 450. Le texte cité d'après PG 98, 1349, στέφανα δὲ ἐν τῷ σταυρῷ ἐν Μακεδονίᾳ ne prouve rien d'autre que le phénomène courant de la consonnisation de l'upsilon en bêta. Toutefois, une confusion a pu, mais tardivement, se produire entre λαυράτον → λαδράτον, λάδρον. Si l'on garde avec J. J. HATT : *La vision de Constantin au sanctuaire, de Grand et l'origine celtique du labarum*, *Latomus*, IX, 1950 430 ss — l'étymologie celtique de *labarum*, mot gaulois signifiant le bruyant, le terrible, le tonnerre (signe foudroyant), le terme serait-il apparu à la suite de l'usage de décorer l'étoffe du *vexillum* des unités de l'armée romaine non seulement avec un aigle ou avec une victoire, mais avec l'insigne du tonnerre (DOMASZEWSKI, fig. 21, p. 42; fig. 73, p. 61) ? Le *Vexilla regis prodeunt*, composé par Fortunat dans le troisième quart du VI^e siècle, garde encore le rythme des chants de route des soldats romains, fondé sur la cadence des tétramètres trochaïques catalectiques : Clemens BLUME, *Unsere liturgische Lieder*, Regensburg, 1932, p. 190.

84. EUSEBE, *Vie de Constantin*, 2, 8. Seeck in PAULY-WISSOWA, *Real-Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, 3, 934 ss.

85. H. van SCHOENEBECK, *Beiträge zur Religionspolitik des Maxentius und Constantin*, *Klio*, 43, 1939, pl. V, 28-36, p. 147.

d'or frappées à Pavie, en 315-317, la *congeries armorum* est portée par un *slipes* surmonté de la croix dans une couronne⁸⁶.

Pour Minucius Felix — après Tertullien — tous les étendards, enseignes, fanions des camps (*signa ipra et cantabra et vexilla castrorum*) ne sont pas autre chose que des croix, avec addition de dorure et d'ornements. Et voici le miracle rapporté par Grégoire de Nazianze : lorsque Julien (361-363) eut rétabli dans l'Empire les haruspices, une croix couronnée, σταυρὸς στεφανουμένος apparut à l'empereur dans les entrailles de la victime, objet surréaliste conforme à l'image synthétique : στεφανοσταύριον trouvée dans l'épigraphie palestinienne⁸⁷. Le thème central des sarcophages dits de la croix couronnée ou de la passion traduit l'idée du *transitus de morte ad vitam*; il fusionne, comme dans l'inscription composée par Paulin de Nole pour la mosaïque de l'église de Fondi, 400-402, l'*ardua crux* et le *pretiumque crucis sublime corona*⁸⁸.

Dans la cité de Dieu contemplée en vision par S. Jean Chrysostome : « sont érigés le magnifique et lumineux trophée de la croix, le butin (de la victoire du Christ), les dépouilles de notre nature et celles de notre souverain ». Ce langage trouve sa correspon-

dance iconographique sur la base de la colonne d'Arcadius, où sont juxtaposés, avec leurs valeurs complémentaires, les « *spolia* » du vaincu, comme dans les « *congeries armorum* » des trophées romains, et les armes sacrées, signe du dieu vainqueur. Sur la face est, le *labarum* apparaît deux fois parmi des armures romaines et barbares, et deux fois aussi sur la face ouest, au milieu d'une frise d'armes de tradition pergamiennne, encadrée par deux trophées nordiques. Sur la face ouest, la croix de la victoire, élevée par les deux victoires en plein vol du premier registre, domine le trophée de type nordique : toque de fourrure, *sagum* et deux boucliers portés au bout des bras du trophée comme les *ancilia* de Mars⁸⁹. Ce symbolisme qui condense le trophée, l'étendard des Chrétiens (*vexilla martyrii*, *tropaeum fidei*)⁹⁰ et la couronne des *clipei volivi*, devenue couronne d'immortalité, a traversé jusqu'à sa christianisation⁹¹ l'art triomphal de Rome. Jusqu'à Gratien (375-383), qui la fit enlever, la Niké trophaephora accompagnait, dans la *Curia Julia*, la Victoire portant l'*aureus clipeus* qui avait été consacrée en 27⁹². Sur les monnaies de Caracalla, la Victoire au clipeus et le trophée sont associés à la *solutio volorum*. Le renouvellement des *vola*

avait pour but de rénover le charisme victorieux de l'empereur, de consacrer l'universalité de son triomphe et d'apporter le gage que sa *victoria* serait *perpetua et aeterna*. Sur la base portant les statues des tétrarques et de Jupiter, érigées avant l'abdication de Dioclétien derrière les *rostra* du *Forum Romanum*, à l'occasion des *sacra vicennalia* des Augustes et des *decennalia* des Césars, le renouvellement de la vertu charismatique des Césars, Constance et Galère, est symbolisé par le *clipeus volivus* qu'encadrent les Nikés⁹³, prototype de la croix dans le *clipeus* portée par des anges-victoires en vol sur les diptyques d'ivoire dits impériaux⁹⁴. Sur un ivoire des environs de l'an 600, les anges apportent leurs offrandes à la croix sous le ciborium dans leurs mains voilées; dans la même attitude cérémoniale, pleine d'élan et de respect, ils encadrent la croix sur un linteau de bois en provenance du Caire, au musée de Berlin⁹⁵. Sur le « disque » (coupe-patène) d'argent d'origine plutôt syrienne que constantinopolitaine mais certainement exporté de Constantinople, trouvé à Berezovo, en Sibérie occidentale et conservé à l'Ermitage de Leningrad, les anges n'ont plus l'attitude

de l'ostension ou de l'offrande, mais celle d'une garde montée liturgiquement autour de la croix (fig. 6). Ils sont de face, tenant des bâtons de commandement et levant l'autre main dans le geste de l'adoration, la tête tournée vers l'apparition de la croix qui est accostée des signes de sa domination sur le cosmos, le soleil et la lune, et qui est plantée au centre du monde sur un globe étoilé, au milieu des quatre fleuves du Paradis⁹⁶. Le thème se fixera dans l'art russe sous le nom de la « gloire », ou la « louange » de la croix, et le courant byzantin l'apporta à l'art occidental au XII^e siècle⁹⁷. Le *clipeus* des *vola* est déjà christianisé par l'insculption d'une croix — ou de la croix dans une couronne — sur le piédouche de l'autel au dessus duquel le tiennent les victoires, dans l'émission monétaire : VICTORIAE LAETAE PRINC PERP (en exergue), VOT PR (VOT X), frappée à Trèves en 312-313. Dans la série suivante : VIRTUS EXERCIT, le chrisme (X) timbre le *vexillum* où sont inscrites les *vola* (première émission d'Aquilée, émissions de Pavie et Scissia, et à Thessalonica peu avant l'ouverture des hostilités contre Licinius). Dans la

93. H. L'ORANGE, *Römische Mitteilungen*, LIII, pp. 1-35. Sur le couple victoire-couronne dans l'iconographie impériale, cf. la description de la vision de Constantin dans le temple vosgien de Grand, en 310, après la victoire sur Maximien : « vidi... Constantine, Apollinem tuum comitante victoria coronas tibi laureas offerentem », *Paneg.* VII, 21, 4-6; sur la « gloire de la croix », cf. E. G. GRIMME, *Das heilige Kreuz von Engelberg*, Aachener Kunstblätter, XXXV, 1963, pp. 50-53. Nous reproduisons ici un plat d'argent faisant partie d'une largitio à l'occasion des decennalia de Licinius (317) qui a été acquis en 1969 par le British Museum et qui fait peut-être partie de la série de cinq trouvée à Nisch en 1901 : D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plates*, Londres, 1966, pp. 199-201. Inscription au pourtour : LICINI AVGVSTE SEMPER VINCAS. Les *vota* : SICKX SICKXX dans la couronne de laurier « lemniscata ». D'autres plats montrent l'évolution du type épigraphique des *vota* vers le type iconographique de l'empereur auquel sont présentés les *vota* (plat de Svirkovo en Bulgarie, et deux plats de Červenbreg avec portrait de Licinius; cf. les deux plats ornés d'un portrait gravé et niellé de Constantius II à l'occasion des vicennalia de 343) (fig. 5).

94. Frauke STEENBOCK, *Der Kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1965, n° 8, 10, 11, 14 (cf. le sarcophage de marbre de Sarigüzel au musée archéologique d'Istanbul et le feuillet du diptyque d'ivoire Barberini au Louvre, John BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, Pelican History of Art, 1970, pl. 33 et 65). Dans la série des diptyques les deux plaques supérieures de celui de Murano (celle du revers est au Staatliche Museen de Berlin) sont particulièrement intéressantes car, outre la croix-trophée dans la couronne portée par les anges en vol, deux anges

avec le bâton crucigère et la sphaira montent la garde aux deux extrémités de la composition (cf. les deux anges au-dessus de la croix sur l'entaille de Munich (vers 600), publiée par H. WENTZEL, *Marburger Jahrbuch*, 1957, fig. 2, p. 38, Cat. n° 3, p. 48).

95. Th. KLAUSER, article *Engel* (*Engel im Dienst des hl. Kreuzes*), *Reallexikon für Antike und Christentum*, V, 1962, pp. 304-5, n° 80 et n° 254. Cf. le calice de verre de la collection de Dumbarton Oaks à Washington, D.C., qui est sans doute le monument le plus précieux sur le culte de la croix qui s'est instauré à Jérusalem vers le milieu du IV^e siècle et sur l'association des anges à son iconographie monumentale sur le Golgotha : V. E. ELBERN, *Ein Christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks Collection, Jahrbuch der Berliner Museen*, IV, 1962, pp. 17-41, fig. 1-2.

96. A. BANCK, *Byzantine art in the collection of the USSR*, Moscou-Leningrad, s.d., p. 239, 344, fig. 84. G. FILIMOV, *Gloire de la Croix*, 1875, pp. 55-60, pl. IV (en russe).

97. B. I. ANTONOVA et N. E. MNEVA, *Catalogue de l'ancienne peinture russe*, XI^e-début du XVIII^e siècle, Moscou, 1963, tome I, Galerie Tretiakov (en russe) : revers d'une icône peinte sur le revers de la face acheiropoite du Christ Sauveur (vers 1150), n° 7, pp. 66-67, fig. 27. Les staurothèques mosanes (à la Sainte-Croix de Liège, aux Cloisters de New York, deux exemples dans la collection Dutuit au Petit-Palais, à Notre-Dame de Tongres, XII^e siècle; au Victoria and Albert Museum, au Louvre, reliquaire de Floreffe, XIII^e siècle) accueillirent ce thème et le traitèrent comme une étimacie, où la croix prépare le triomphe du Jugement Dernier. Mais on le retrouve à l'état byzantin pur dans d'autres monuments comme le sceau de l'abbaye de la Sainte-Croix de Waltham : C. H. HUNTER BLAIR, *Proceedings of the Society of Antiquaries*, 2nd series, XXII (1919-20), pp. 144-6.

86. *Journal of Roman Studies*, XXII, 1932, pl. II, 17-18. Sur la comparaison avec l'iconographie du triomphe sur les cuirasses romaines « au trophée », cf. Y. CHRISTE, *Les grands portails romains*, Genève, 1964, fig. c, p. 148. L'auteur remarque que sur l'arc de triomphe d'Orange « de même que l'image du Christ surmonte la croix, un buste du Soleil ou d'Apollon ou d'une divinité du Panthéon romain domine le trophée fait d'armes gauloises... », p. 147, fig. a, p. 148 n. 17, p. 149.

87. *Oclavius*, 29, 7; « victorias adoratis cum in tropaeis crucis intestina sint tropaeorum », *Apol.* 16; *Oratio in Julianum*, I, 66. Sur la croix-trophée dans l'art chrétien, ornée du pallium contabulatum : W. de BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Pétrograd 1901, pl. XXII, pp. 58-9 (peinture dans l'abside sud du triconque du cloître Blanc près de Sohag; J. BARADAZ et M. LEGLAY, *La croix-trophée et le reliquaire d'Atoun-Berich*, *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, pp. 73-88).

88. V. CAMPENHAUSEN, *Die Passionsarkophage*, *Marburg Jahrbuch f. Kunstwissenschaft*, 5, 1929, 39-85; Th. KLAUSER in F. W. DEICHMANN et Th. KLAUSER, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Kunst*, Olten, 1966, pp. 65-67; E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der Konstantinischen Sarkophagplastik*, 1954, pp. 73-76; C. IHM, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei...*, Wiesbaden, 1960, pp. 143-144.

89. *In Malth.* II, 1, PG 57, col. 23-26. Cf. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, pp. 256-7. G. PICARD, *Les trophées romains*, Paris, 1957, pp. 507-8. A. GRABAR, *L'Empereur*, pl. XIII, XV. La statue que le Sénat avait dédiée à Constantin, comme à un dieu dans la basilique de

Maxence sur le forum romain, et que l'empereur dédîvina par l'adjonction d'attributs qui furent plus tard unilatéralement interprétés comme chrétiens, devait tenir une lance crucigère dans la main droite et dominer un trophée sous la main gauche, car dans le texte d'Eusèbe — *Hist. Eccl.* IX, 9, 10 — il est fait une distinction formelle entre le τοῦ σωτηρίου τρόπαιον πάθους ὑπὸ χειρὸς et le τοῦ σωτηρίου σημεῖον ἐπὶ τῇ δεξιᾷ, cf. EUSÈBE, *Vie de Constantin*, I, 40; NICÉPHORE CALLISTES, *Hist. Eccl.*, VII, 30. Les textes sont discutés par C. LIGOTA, *Constantiniana, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, pp. 185-192.

90. S. JÉROME, *In Mat.* 27, PL 26, 209. *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1945, pp. 208-9. *Cahiers Archéologiques*, IX, 1959, pp. 73-88. WILPERT, *Sarcophagi Cristiani*, I, pl. XVIII, 3.

91. *Clypeorum insignia Christus scripserat*, PRUDENCE, *Contra Symmachum*, I, 488; les clipei timbrés au monogramme du Christ sont portés par les gardes du corps sur la base de la colonne d'Arcadius et par les victoires. Par contre que le monogramme du Christ fait de l'Iota et du Chi ait été inscrit sur le bouclier des troupes dès la bataille du Pont Milvius, LACTANCE, *De Morte Persecutorum*, 44, 5, est contredit par l'arc de triomphe de Constantin (L'ORANGE, *Symbolae Osloenses* 14, 1935, 86 ss) et relève de la légende de la conversion de l'empereur dès 312 telle que l'ont créés les apologistes chrétiens, cf. E. SCHWARTZ, *Kaiser Constantin und die Christliche Kirche*, 1936.

92. Sur le « clipeus virtutis » de marbre offert à Auguste lors de son huitième consulat et retrouvé dans les cryptoportiques d'Arles, H. P. EYDOUX, *Monuments et trésors de la Gaule*, Paris, 1958, pp. 192 et fig.

série : GLORIA EXERCITUS, les signes chrétiens ne furent ajoutés que quelques années après le concile de Nicée et quand ils s'imposent, dans les émissions commémoratives après la mort de Constantin (337), c'est sous la forme du *labarum*⁹⁸.

Une variante du *labarum*, la croix gemmée surmontée de la *corona lemniscata*, constitue le thème central de sarcophages où la croix est accostée de scènes de la passion du Christ, ou acclamée par les apôtres au paradis. Elle est gardée par deux soldats dont l'un dort, exprimant l'enfoncement dans la mort, et dont l'autre redresse la tête pour contempler la vision glorieuse du triomphe du Christ sur la mort. La croix-trophée, érigée sur le Golgotha ou sur la montagne mystique de Sion, est le signe du salut riche de la promesse eschatologique discernée par S. Jérôme dans le « signe de l'Homme » du vingt-septième chapitre de Matthieu, le *vexillum victoriae triumphantis* qui doit revenir à la fin des temps. Le jour de la destruction de Jérusalem par les Romains, l'instrument du supplice du Seigneur jetait des feux et brillait de sa résurrection (*ἀναστάσει ejus*)⁹⁹. Par son contour d'une perfection abstraite et comme nouménale, le *clipeus* qui cerne l'image du Christ souligne l'idée que c'est le verbe incarné qui a souffert dans la Passion et triomphé dans la Résurrection. Sur un médaillon en or du musée de Naples, qui est daté de 600 environ, le Christ apparaît en *imago clipeata* au-dessus du tau, dans une auréole de feu et entre deux étoiles, adoré par deux anges en proskynèse, les mains voilées. L'acclamation *ΑΓΙΟΣ* est trois fois répétée, sur le nimbe et de part et d'autre de la haste du tau¹⁰⁰. Dans la liturgie du trisagion, qui exalte sous le titre du Dieu des armées la croix victorieuse qui doit réapparaître éblouissante à l'est dans la Parousie, les anges, comme sur le mur de l'arc triomphal de S. Apollinaire in Classe¹⁰¹, comme dans l'abside de Kiti à Chypre et sous le couvercle consacré au Jugement Dernier-Désis de la staurothèque de Limbourg (après 920)¹⁰², montent la garde en tenant le *labarum*. Après qu'Héraclius, perdant espoir devant l'invasion arabe, eut transporté à Constantinople la relique insigne de la vraie croix qui venait d'être reconquise

sur Chosroès, un autre bois fut déposé à Jérusalem dans un endroit plus secret, la « nikétérios angélique », qui était située dans une exèdre du Golgotha, derrière le Saint-Cranion¹⁰³. C'est une « nikétérios angélique » en même temps qu'une *laus crucis* qui est gravée dans le camée — sardonx à trois couches — du Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale de Paris. La composition en est très semblable au thème de la croix gardée par les anges sur le discos de l'Ermitage. On retrouve même en exergue les quatre fleuves du Paradis et le globe étoilé du cosmos, mais les anges sont tournés vers la croix, ainsi que sur les ampoules de plomb palestiniennes conservées à Monza et à Bobbio, et la branche supérieure de la croix est surmontée d'une *imago clipeata* du buste du Christ au type syrien¹⁰⁴. Un autre camée, à ajouter à l'iconographie de la crucifixion palestinienne représentée par les ampoules palestiniennes et la mosaïque de Santo Stefano Rotondo, a été monté sur un calice d'or offert par Catherine II à la cathédrale de l'Assomption à Moscou. Le type du Sauveur en *imago clipeata* est imberbe. La croix fait fonction d'apotropée comme l'indique l'inscription : en haut de part et d'autre de la croix CKE/ΠΗ, et continuant en exergue AEONTIOY. Le Léonce qui bénéficie de la protection (σκέπη) de la croix est probablement l'empereur Léonce II (696-699)¹⁰⁵.

98. V. Schonebeck, *op. cit.*, pl. III, 10-14, pp. 43-44; pl. V, 23, 25, 27, pp. 47-8; p. 61 et n. 2.

99. *Comm. in Sophoniam lib. C-1. PL* 25, 1354 B.

100. C. CECHELLI, *Il Trionfo della Croce*, éd. Paoline, Rome, fig. 82, p. 170.

101. E. DINKLER, *Die Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Cologne et Opladen, 1964.

102. J. WILM, in : *Das Münster*, VII, 1955, pp. 201-240. A. FROLOW, *Relique de la Vraie Croix*, pp. 233-237.

103. THÉOPHANE, PG CVIII, 692; *Typicon de l'Eglise de Jérusalem*, VINCENT et ABEL, p. 239. La dispersion des reliques eut lieu en 635. On envoya à Constantinople outre la croix de l'empereur trois autres morceaux du vrai bois qui étaient disposés en forme de croix et qu'Arculf a vus et décrits : *De Locis Sanctis*, III, 3. Cf. ROHAULT DE FLEURY, *Mémoire sur les Instruments de la Passion de N.-S. J.-C.*, Paris, 1870, pp. 107-8.

104. E. BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, n° 335, p. 180, pl. XXXIX, fig. 335 (les motifs insculptés en exergue n'ont pas été compris).

105. G. FILIMONOV, *Moniteur de la société de l'art antique russe*, 1874, p. 60. J. B. DE ROSSI, *Bulletin d'archéologie chrétienne* (édition française de l'abbé Martigny), 1876, p. 76 (pl. X, 1875). Sur les sources syriennes de la glorifi-

Sur la mosaïque de l'abside orientale de Santo Stefano Rotondo sur le mont Coelius à Rome, qui fut exécutée au temps du Pape Théodore I (642-9), la croix gemmée est surmontée de l'*imago clipeata* du Christ barbu, du type syrien des ampoules de Terre Sainte. Du ciel descend la main divine, portant la couronne de laurier (fig. 7). L'œuvre copie-t-elle un type iconographique palestinien, la croix gemmée de la station *ad crucem* dans l'atrium du Golgotha, qui était recouverte comme d'un ciborium par une mosaïque à fond d'or (*coelum aureum*)¹⁰⁶, dont nous ignorons le thème iconographique, ou la croix-trophée du Martyrion, dont la conque de la grande abside, tholos ou herdon incorporé dans la basilique constantinienne, était l'écrin architectural? Le plan de S. Stefano, une rotonde avec absidioles greffées, est une reproduction de l'Anastasis et de ses absidioles, ajoutées après 614. Le Pape Théodore était de Jérusalem¹⁰⁷. Il avait d'ailleurs sous ses yeux, à Rome même, le buste du Christ à l'immense nimbe doré, traversé par les nuées de feu de la parousie, qui dominait la croix dans l'abside de la basilique constantinienne du Sauveur, la première des églises fondées par Constantin¹⁰⁸.

Dans la généalogie de la crucifixion-trophée des ampoules palestiniennes et du médaillon de Naples, et en conformité avec le caractère apotropaïque qui était attaché à ces images, il convient de faire une place à des représen-

tations comme celle que l'on trouve sur l'amulette gnostique découverte à Kula, près de Smyrne¹⁰⁹. Sur l'avvers, le Christ apparaît en buste, nimbé, entre les protomés du soleil et de la lune. Au-dessous, deux anges inclinés dominant au nom du dieu qui les a terrassés, un démon féminin, un serpent et un hippogriffe. Au revers, un cavalier désigné par une étoile et qu'un ange précède, porte la haste crucigère et foule sous les sabots de sa monture la figure prostrée du démon féminin. Sur l'avvers, l'inscription en lettres grecques dit : « sceau du dieu vivant protège le porteur Saint Saint Saint » (en exergue), « Sabaoth, le ciel et la terre sont pleins de ta gloire » (dans le champ). Sur le revers on lit : « Fuis, honnie, que l'Ange Araf te chasse au nom de Salomon loin du porteur » (fig. 8). Salomon était invoqué contre les démons qui causaient les maladies et il était le protecteur spécial des enfants caractériels¹¹⁰. Il avait reçu de Michel un sceau merveilleux, grâce auquel il avait exorcisé son page architecte Hiram et réduit les démons à travailler à la construction du temple¹¹¹. Ce sceau tenait sa vertu du pentalpha. Suivant la *Peregrinatio ad loca sancta* de Silvia Aetheria, il était vénéré le vendredi saint après la vraie croix et on le montrait au VI^e siècle aux pèlerins de Jérusalem dans l'exèdre attenante à la chapelle du Golgotha¹¹². Les douze colonnes de marbre que l'architecte de Constantin avait

cation de la croix (nikiterion), N. P. KONDAKOV, *Voyages archéologiques en Syrie et en Palestine*, Saint-Petersbourg, 1904, p. 22, note 1 et appendice pp. 285-301 (en russe); V. N. LAZAREV, *L'Art de Novgorod*, Moscou, 1947, p. 39 (en russe). L'art occidental n'a pas connu ni imité le type palestinien de la crucifixion glorieuse allégorisée par l'*imago clipeata* du buste du Christ. On ne peut que signaler l'arbre de vie surmonté de la tête du Christ sur le tympan roman de Croxdale, Co. Durham : Ch. E. KEYSER, *Roman tympan and lintels in churches of Great Britain*, Londres, 1904, fig. 93, pl. LIII. La constitution d'une telle image a suivi un chemin différent qui s'est peut-être croisé dans un modèle perdu avec le schéma symbolique et triomphal de la crucifixion à Jérusalem.

106. *Breviarium de Hierosolyma. Codex Sangallensis*, VINCENT et ABEL, p. 215. E. MALE, *La mosaïque de l'église de Santo Stefano Rotondo à Rome, Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Rome, 1937, pp. 257-262.

107. *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne, I, 331.

108. Les donations de l'empereur commencèrent en 312-2 : A. PIGANIOL, *L'empereur Constantin*, Paris, 1932, p. 112 ss. La tête du Christ de la mosaïque de l'église du Sauveur (Saint-Jean-de-Latran) était faite de tesserae fixées sur un disque de travertin, selon la technique très rare de l'emblème, où l'image était montée à l'avance. Dans la réfection de la mosaïque par Torriti, qui respecta

les grandes lignes de la mosaïque du IV^e siècle, le buste du Christ fut remis intact en place par ordre du Pape Nicolas IV, comme l'inscription le rappelle : « vultum integrum reponi fecit ». Il a été copié mais sans caractère artistique, dans la restauration intégrale de 1884. U. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome*, Londres, 1967, fig. 67, pl. VIII. Cf. fig. 32, p. 195.

109. CECHELLI, *Trionfo della Croce*, fig. 30. Cf. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XVII, 1893, 638, et dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, article *Astres*, fig. 1068. Cf. l'amulette trouvée à Smyrne : G. SCHLUMBERGER, *Mélanges d'archéologie byzantine*, 1895, 120.1, n° 2, où l'être larvaire, replié sur lui-même qui est représenté au revers entre le soleil et la lune, doit être interprété à travers les rapprochements établis par M. ELIADE : *Le « dieu liens » et le symbolisme des nœuds*, *Revue de l'Histoire des Religions*, CXXV, 1947-8, p. 25.

110. ORIGÈNE, PG 13, 1757. FLAVIUS JOSEPHUS *Antiquités Judaïques*, VIII, 2.

111. PG 122, 1317 ss (tr. CONYBEARE, *The Jewish Review*, XI). McCOWAN, *University of Chicago dissertation*, 1912; A. DELATTE, *Anecdota*, I, 24.

112. *Itinera* 37, CSEL, éd. Geyer, p. 88. P. PERDRIZET, ΣΦΡΑΓΙΣ ΣΑΛΟΜΟΝΟΣ, *Revue des Études Grecques*, XVI, 1903, pp. 42-61. *Negotium perambulans in tenebris*, Strasbourg, 1922.

fait élever sous l'ἡμισφαίριον du Martyrion en l'honneur des apôtres étaient couronnées de canthares d'argent regardées à la même époque comme les réceptacles où Salomon avait emprisonné les démons sous son sceau¹¹³. Cavalier, Salomon tient son pouvoir de la lance crucigère, comme le Sisinnios des Parthes, le cavalier que les Coptes christianisèrent et qui s'est incarné aussi dans Mithra et dans d'autres dieux solaires orientaux¹¹⁴. Ce cavalier à la lance crucigère chevauche à l'avant d'un médaillon de bronze de la collection Newell, qu'a publié Campbell Bonner. Au revers est gravée une croix dont la branche supérieure est remplacée par une figure nimbée en buste, la main droite levée, la gauche tenant une croix¹¹⁵ (fig. 9). Selon la tradition, Constantin aurait vu au cours des batailles du Pont Milvius et d'Andrinople, un cavalier portant le signe de la croix en guise d'étendard, galoper en tête de ses troupes¹¹⁶. Sur la face principale d'un chapiteau de l'église arménienne de Dvin, au VI^e siècle, on retrouve une composition semblable à celle du médaillon d'or à Naples et, sur le côté droit, le cavalier¹¹⁷. L'image du Christ, syncopée en buste, sans être inscrite en *imago clipeata*, peut dériver partiellement aussi des représentations où le soleil apparaît en buste au-dessus de son quadrigé¹¹⁸. Réduite à un médaillon suspendu dans l'empyrée, le char ayant été supprimé dans le processus de transcendantalisation de la vision, elle surgit, couronnant les martyrs, sur le médaillon de plomb du Museo Sacro, au Vatican, où les deux saints, portant leur croix de part et d'autre de celle du Christ, sont les *comites crucis invictae*¹¹⁹, et dans les mosaïques des absidioles du chevet de la cathédrale euphrasienne de Parenzo. Sur la mosaïque de Santo Stefano Rotondo, S. Primus et S. Felicianus, dont les reliques avaient été transférées de la via Nomentana dans l'église du Coelius, accostent aussi la croix et la crucifixion symbolique, en qualité de participants au martyre du Christ, et de celui de S. Pierre et de S. Paul, comme *comites crucis invictae*.

La colonne représentée sur la mosaïque de Mādaba et dans le manuscrit de Prüfening, axe cosmique et phare de lumière, est liée aux croix lumineuses qui brillaient sur les

mosaïques au centre des martyria, des mausolées et des baptistères et dans les absides des basiliques. Celle du mausolée de Galla Placidia, qui était rattaché à l'église dédiée à la Sainte-Croix à Ravenne, avait été entourée de 567 étoiles¹²⁰. 567 est le produit de 34×7, où l'on trouve le chiffre trinitaire, la quaternité et le symbole septénaire sans cesse repris dans l'Apocalypse. Le cercle intérieur qui entoure la croix est fait de douze étoiles dont l'une, brillant d'un plus grand éclat, désigne le Christ comme *Sol Justitiae* au milieu du cortège apostolique. Nordström a interprété la croix lumineuse du mausolée de Galla Placidia comme théophanie du Christ en sa parousie, glorification de la croix lumineuse, signe de l'Homme, au Jugement Dernier. La croix lumineuse de l'abside de S. Apollinare in Classe est à la fois le symbole de la transfiguration du Christ, type de sa résurrection, et le signe fulgurant qui se lèvera à l'orient à la fin des temps¹²¹. Elle est entourée de 99 étoiles, qui signifient les chœurs des anges qui entoureront le Christ de leur nébuleuse innombrable dans sa parousie¹²². L'ange de l'Apocalypse qui porte le signe du Dieu vivant, la croix, monte de la direction où le soleil se lève (7, 2). Dans Ézéchiël, « la

113. *Breviarium de Hierosolyma*, VINCENT et ABEL, p. 215. La tradition de l'internement des démons dans des vases revêt dans les *Acta S. Marinae et S. Christophori*. (USENER, *Festschrift f. die fünfte Säcularfeier d. Universität z. Heidelberg*, 1886, et dans l'histoire du pêcheur qui, dans un conte des Mille et une nuits, retire d'une jarre scellée le démon Etrit.

114. GORI, *Thesaurus Gemmarum*, I, pl. CLXXXV; III, 114 fig. *Mélanges de l'université S. Joseph de Beyrouth*, XVIII, 1934, 114, fig. 3; XXI, 1937-8, 58; Syria, 13, 1932, 61, n. 1.

115. *Studies in magical amulets chiefly Greco-Egyptian*, Ann Arbor University Press, 1950, n° 318, pl. XVI.

116. *Johannis Zonarae Annalium lib.*, XIII, 3. PG 134, col. 1099-1100.

117. *L'art arménien de l'Ourartou à nos jours*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1970, Catalogue n° 203 fig. Je suis reconnaissant à Sirarpie Der Nersesian d'avoir attiré mon attention sur le chapiteau de Dvin.

118. Par exemple, la stèle danubienne, fig. 36 C dans R. F. HODDINOTT, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres, 1963.

119. V. H. ELBERN, *Ein christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks collection, Jahrbuch den Berliner Museen*, IV, 1962, fig. 6, cf. pp. 23-24, fig. 5.

120. C. O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien*, Stockholm, 1954, pp. 26-31.

121. O. von SIMSON, *Sacred Fortress*, Chicago, 1948; E. DINKLER, *op. cit.*

122. Catéchèse de Cyrille de Jérusalem sur la deuxième, venue du Christ, PG 33, 899 ss., cité par E. DINKLER, *op. cit.*

gloire du Seigneur entre dans le temple par la porte qui regarde l'est » (43, 1-4). Dieu, qui a quitté son temple, souillé par les sacrifices païens, sur son trône-chariot (le char solaire), par la porte de l'est, reviendra de la même direction pour le purifier et le reconsacrer (10, 19; 11, 22-25). Sur la mosaïque de la voûte de la petite chambre sépulcrale de Julius Tarpianus, sous la nef de Saint-Pierre-du-Vatican, le Christ-Hélios est debout dans le char solaire tiré par des chevaux blancs. D'immenses rais de lumière fument de sa tête et il porte dans sa droite le globe du monde¹²³. La Fortune de Constantinople qui était portée par le soleil dans son char triomphal au-dessus d'une paire de colonnes près du Milion de Constantinople sur le forum, n'avait pas la tête couronnée comme à l'ordinaire d'un *modius*, mais d'un diadème crucigère¹²⁴.

Avec le triomphe du christianisme en tant que religion d'état dans l'empire romain, le concept de Christ-Roi s'est basé sur le caractère cosmique du pantocrator crucifié. S'appuyant sur Isaïe : *factus est principalis super humerum ejus* (9, 6), et sur Habacuc : *lexit coelos virtus ejus, cornua in manibus ejus erunt* (3, 3-5), Julius Firmicus Maternus s'écrit dans son : *De errore profanarum religionum*, écrit entre 343 et 350, « c'est toi, Christ qui de tes mains étendues (sur la croix) soutiens le monde et la terre, l'empire des cieux ; notre salut est suspendu à tes épaules sur lesquelles tu portes, Seigneur, le signe de la vie éternelle ».

123. E. KIRSCHBAUM, *Ein altchristlicher Mausoleum unter der Peterskirche, Das Münster*, 1948-49, pp. 400-406. Sur le côté oriental de la chambre Jonas est avalé par le monstre, conformément au mythe du soleil englouti dans les eaux de la mort et qui renaît à nouveau. Jonas est associé à Helios sur la fresque de l'arcosolium de S. Petrus et S. Marcellinus.

124. SUIDAS, *Lexikon op. cit.*, 850.1. Justinien fera enterrer (mais non détruire) cette τρύχη christianisée dont la tête radiée de lumière a son correspondant sur la mosaïque de la Fortune de Carthage (IV^e siècle) au Louvre. Cf. la nimbe du Christ sur une entaille gnostique : P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente*, Paris, 1959, pl. I, 3.

125. PL, XII, col. 1031. Sur les cornua du verset de Habacuc, assimilés au « tropaeum crucis », S. AUGUSTIN, *De Civitate Dei*, XVIII, 32. Le disque solaire est porté par des anges en plein vol dans une sculpture rempliée dans le mur d'enceinte d'Iconium, L. DE LABORDE, *Voyage de l'Asie Mineure*, Paris, 1838, pl. LXIV, p. 117.

126. *Sol Salutis*, Münster I. W., 1925, pp. 364-5. Cf. *Protreptikos*, IX, 84, 2 (G. C. S., I p. 63). Le texte fait suite à l'hymne baptismale citée par S. Paul (*Éphésiens* 5, 14) et

Malachie a promis à ceux qui craignent le nom du Seigneur « la levée du Soleil de Justice avec la guérison sur ses ailes »¹²⁵. Dans *Sol Salutis*, Dölger a cité le texte de Clément d'Alexandrie sur le Christ « soleil de résurrection, engendré avant l'étoile du matin, qui donne en grâce la vie avec ses rayons »¹²⁶. A Grabar a rappelé que ce qu'illustre la croix portant à la croisée l'*imago clipeata* du Christ dans la marge du psaume 43, dans le Psautier Chludov, à Moscou, c'est la droite du Christ et son bras, la lumière de sa face, « le visage du Christ vainqueur qui éclaire l'humanité du haut du Golgotha »¹²⁷. C'est vers l'orient que les premiers chrétiens se tournaient quand ils priaient pour réaliser ici-bas, dans les cœurs, le retour au jardin d'Eden qui fut planté là où le soleil se lève¹²⁸. L'*Epistola Apostolorum*, écrite dans la deuxième moitié du II^e siècle, prête au Christ cette promesse : « Je viendrai à la manière du soleil à son lever, et ma lumière est sept fois plus intense que la sienne... au moment où la croix me précédera, je descendrai sur la terre pour juger les vivants et les morts »¹²⁹. C'était une croyance répandue dans les premiers siècles du christianisme, qu'après la mort du Christ, la croix, ou du moins les parties de la croix que son corps avait touchées et que son sang avait arrosées, fut transportée du calvaire dans le ciel, où elle sera gardée en réserve, planant lumineusement au-dessus de l'univers, jusqu'à ce qu'elle précède les pas du Christ le jour de son retour triomphal¹³⁰.

commentée par S. Jérôme, à deux reprises dans son enquête sur le lieu de la crucifixion (PL, 26, 209, 526) :

ἔγχετο δὲ καθεύδων
καὶ ἀνάστα ἐκ τῶν νεκρῶν
καὶ ἐπιπαύσει σοὶ ὁ Χριστός.

127. La précieuse croix de la Lavra, *art. cit.*, p. 120, fig. 22.

128. S. JEAN DAMASCÈNE, *De Fide orthodoxa* lib. IV, c. 12. *De adoratione ad orientem*, PG 94, 1133 C, 1136 A-B. Cf. le texte de la deuxième moitié du VIII^e siècle publié par F. E. BRIGHTMAN, *Journal of Theological Studies*, 9, 1908, 260; cf. DÖLGER, *Sol Salutis*, p. 241. Tout être qui prie tourné vers l'orient regarde mystiquement Jérusalem : *Expositio officiorum ecclesiae* attribué à Georges, métropolitain de Mossoul, au X^e siècle, ou à Ebedjesu Bar Bahriz au XI^e. C. S. C. O., *Scriptores Syri*, ser. 11a, 91, Rome, 1913.

129. C. SCHMIDT, I. WAJNBERG, *Gespräche Jesu mit seinen Jüngern nach der Auferstehung, Texte u. Untersuchungen zur Geschichte d. Altchristlichen Literatur*, 43, Leipzig, 1919, 57.

130. Sermon attribué à S. AUGUSTIN, PL 39, 2051, cf. S. JEAN CHRYSOSTOME, PG 49, 403, 413 et l'apocryphe *Petrusevangelium*, 39, 10. S. CYRILLE, PG 33, 821, A; A;

Le signe solaire du Christ a été forgé dans le symbolisme monothéiste des cultes orientaux du soleil et dans l'iconographie du *Sol Invictus*. Le revers des monnaies frappées sous Aurélien à l'effigie de *Sol* est inscrit : ORIENS AVG. Sur de très nombreux monuments du IV^e siècle, le Christ, incarnant le *cosmocrator-salvator*, fait de sa main étendue et immense — l'*ingens manus* — le geste de domination protectrice qui est la marque de l'empereur cosmocrator dès les émissions monétaires de 197¹³¹. Le revers de ces types monétaires montre la statue de *Sol Invictus* que Septime Sévère avait érigée dans le temple du Soleil à Rome. Sur le revers de l'émission SOLI INVICTU COMITI, à Pavie, en 313, *Sol Invictus*, le chef radié, la *manus ingens* levée, est debout entre la croix et une étoile (ou un chrismon)¹³². Quand l'absorption réciproque de l'image du Christ dans celle de *Sol Invictus* et de la théologie monothéiste du soleil dans la théophanie du Christ, lumière rédemptrice du monde, se sera accomplie¹³³, l'accent resta placé sur l'invincibilité du Christ. « Qui est invincible au même titre que notre Seigneur qui a défait la mort ? »¹³⁴. L'apparition de la croix à Constantin fut d'abord une vision ayant lieu à midi : la croix lumineuse surmontant le globe solaire. Mais elle réapparut à l'empereur la nuit suivante avec une valeur apotropaïque, de signe éloignant les catastrophes (ἀλεξήμα) ;

elle est expliquée enfin comme symbole d'immortalité, en tant que trophée symbolique de la victoire sur la mort remportée par le Christ au cours de son passage sur la terre¹³⁵. Dans une homélie, Maxime de Turin explique pourquoi le dimanche — *dies dominica* — s'est substitué au jour dédié au soleil qui ouvre la semaine : « en ce jour, le Sauveur, comme le soleil levant, après avoir dissipé les ténèbres des enfers, a resplendi dans la lumière de sa résurrection ; le jour du dimanche est appelé jour du soleil par les hommes de notre siècle, parce que le Christ, soleil de Justice, qui s'est levé ce jour-là, l'illumine »¹³⁶. D'après le *Chronographe* de 354, le *Natalis Soli Invicti* était, dès 336, devenu à Rome la fête de Noël. Dans un sermon pour Noël, Zénon de Vérone voit dans le solstice de décembre l'anticipation de Pâques et de la Pâque éternelle : « C'est lui le Christ, qui est notre soleil, soleil véritable... qui s'est couché une fois, qui s'est levé de nouveau pour ne plus se coucher jamais »¹³⁷. Le jour du soleil couronne le *triduum sacrum* : la mort du Christ « le jour avant celui de Saturne », le séjour souterrain dans le tombeau et la résurrection au jour suivant celui de Saturne. Le jour qui commence la semaine par la fête du soleil recommence aussi le premier des six jours de la création, où Dieu sépara la lumière des ténèbres¹³⁸. Chaque dimanche

renouvelle le mystère fêté solennellement à Pâques et reconstitue dans les âmes la cosmogonie. La colonne du Christ-Hélios à Jérusalem résumait l'iconographie architecturale des trois monuments du Golgotha et signalait qu'ils étaient implantés au centre d'un monde que Dieu avait créé et que, par la mort et la résurrection de son Fils, il avait recréé.

Sur la transformation des dieux du panthéon romain à Colonia Aelia Capitolina — sous l'influence des grands foyers du culte solaire en Syrie à Héliopolis, Baalbeck, Émèse et Palmyre — en divinités syncrétiques, incarnant des cultes astraux et dégagant la notion d'un sauveur identifié au soleil régulateur du monde¹³⁹, nous possédons le témoignage des types monétaires frappés depuis le début de la reconstruction de Jérusalem par Hadrien en 120 jusqu'au règne de Valérien (253-260)¹⁴⁰. Sur 205 types, la triade capitoline importée de Rome n'est représentée que deux fois et le Jupiter romain que trois fois. Les types principaux sont ceux de Vénus Astarté-Tyché, Sérapis et El Gabel ou Jupiter Sol, dont le culte fut introduit dans l'empire par l'empereur Elagabal (Héliogabal) (213-222) et dont la fête coïncida finalement avec celle de *Sol Invictus* au 25 décembre. Sur les monnaies d'Alexandrie, dès le règne de Domitien (81-96), Sérapis est appelé ΗΑΙΟΣ ΣΑΡΑΠΙΣ, et sur les émissions du règne d'Hadrien il porte la couronne radiée d'Hélios. Une inscription datant du règne de Nerva a été retrouvée près de la porte de Sion à Jérusalem,

qui ajoute le nom de Sérapis à celui de Jupiter¹⁴¹ et confond ce dernier avec le dieu sauveur qui, en Égypte, était né de la fusion d'Hésar (Osiris) avec Apis.

Renouant avec le rite par lequel les mystes accueillaient dans la nuit, après avoir pleuré sur l'image de leur dieu mort, la lumière qui promettait rédemption et salut, Constantin transforma la vigile de Pâques en fête de la lumière, en « faisant allumer des colonnes de cire d'une hauteur considérable »¹⁴². Jean Damascène avait en vue ce rite, qui a survécu dans la bénédiction du cierge pascal où l'on rallume « la lumière du Christ », lorsqu'il écrivait à l'empereur Théophile que Constantin, « après avoir jeté bas la tour babiliforme de l'impiété arienne, avait fait briller jusqu'aux confins du monde la doctrine de la Trinité comme une colonne de feu »¹⁴³. Sur l'arc de triomphe du Milion, à Constantinople, la croix érigée au-dessus de la voûte, qu'encadrent les statues de Constantin et d'Hélène, était accompagnée de l'inscription : « Seul Saint, seul Seigneur, Jésus-Christ, à la gloire de Dieu le Père, amen ». D'après un historien tardif, Nicéphore Callistès, Constantin aurait fait encore ériger deux autres croix à Constantinople, l'une aux Artropoleia, l'autre au Philadelphion¹⁴⁴. Mais celle qui entretient les rapports les plus pressants avec la croix sur la colonne d'Aelia Capitolina, est la grande, la « stupéfiante » colonne de porphyre du Forum, qui servait de socle à Constantin-Hélios et de reliquaire au fragment de la croix envoyé de Jérusalem par S. Hélène¹⁴⁵. La colonne

dassent le reste de la congrégation dans l'antéglise appelée Galilée, pour imiter le Christ qui, après sa résurrection, avait précédé ses disciples en Galilée. A Cluny II (église abbatiale dédiée en 981, antéglise ajoutée après 994), la longueur de l'église était de 140 pieds. 140 est le chiffre symbolique de la résurrection. La même longueur en pieds fut conservée dans la Galilée de Cluny III (commencé vers 1088 ; antéglise 1135-45) y compris la profondeur des portails intérieur et extérieur. K. J. CONANT, *Cluny*, Mâcon, 1968, p. 60, fig. 47, 68.

139. H. SEYRIG, *La triade héliopolitaine et les temples de Baalbeck, Syria*, X, 1929, pp. 314-356, cf. pl. LXXXVI (images en plomb avec douilles montées sur des enseignes religieuses qui représentent Mercure héliopolitain). H. RAHNER, *Das christliche Mysterium von Sonne und Mond, Eranos-Jahrbuch* 1943, 305-404.

140. L. KADMAN, *The coins of Aelia Capitolina, Corpus nummorum Palaestinensium*, Jérusalem, 1956.

141. BLISS, DICKIE, *Excavation at Jerusalem*, Londres, 1898, pp. 249-253. Le Christ a pu être identifié à Sérapis sur les amulettes : A. DELATTE et Ph. DESCHAIRS : *Les*

intailles magiques gréco-égyptiennes, Paris (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques), 1964, n° 504. L'épervier solaire de l'Égypte a été christianisé par l'inscription d'une croix monogrammatique dans le bas-relief reproduit in : *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV, 1887, p. 184 (DACL, s.v. Monogramme, fig. 8354).

142. EUSEBE, *Vie de Constantin*, 4, 22. Cf. FIRMICUS MATERNUS, *De errore profanarum religionum*, 22, 1 ; H. RAHNER, *art. cit.*, p. 341.

143. PG 95, 348 C.

144. *Hist. Eccl.*, VIII, 32. PG 146, 121 B.

145. Les textes de base sont ceux de Sozomène, *Hist. Eccl.*, I, 17, HOLDER, *op. laud.*, pp. 49-50 et le *Chronicon Paschale*, PG 92, 708-710. Pour tous les autres, qui vont de Paulin de Nole, au début du V^e siècle, jusqu'aux pèlerins russes des XIV^e et XV^e siècles, cf. Th. PREGER, *Konstantin Helios, Hermes* 36, 1901, pp. 457-469 ; P. JANIN, *Constantinople Byzantine*, 2 a, Paris, 1964, 77-82, 140 ; FROLOW, *Relique de la Vraie Croix*, 167-169. J. VOGT, *Constantinus der Grosse, Reallexikon für Antike und Christentum*, III, 1957, col. 349-352. Dans la pensée de Constantin, faisant

S. IRÉNÉE, PG 5, 707. Dans le folklore de Jérusalem la croix s'envole par le toit du temple qui s'ouvre, le jour de la fête de l'exaltation de la croix (ms. grec, 1586, Paris, B. N., 190 v°, Theodosios, Tobler-Molinier, *Itinera*, I, 64).

131. H. P. L'ORANGE, *Ein Beitrag zur Apoltheose, Symbolae Osloenses*, 14, 1936, 86 ss, 102 ss ; *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo, 1953, fig. 117-119, cf. pp. 140-170 ; J. KOLLWITZ in : *Römische Quartalschrift*, 44, 1936, 60 ss. F. GERKE, *Christus in der spätantiker Plastik*, 1940, fig. 70-1.

132. Il s'agit de la marque différentielle d'un atelier monétaire travaillant dans une région déjà profondément christianisée et qui ne traduit pas forcément un mot d'ordre venu du sommet de l'état. SCHOENEBECK, *op. cit.*, pp. 37-, pl. II, 18. Dans l'émission de Trèves, après 317, le *Sol Invictus* est laissé à Maximin et Constantin est coiffé du casque au monogramme chrétien, A. ALFÖLDI, in *Journal of Roman Studies*, 22, 1932, pp. 9-23.

133. Sur la rupture de niveau entre le culte cosmique du soleil et l'aperception transcendente du Christ dans le soleil, TERTULLIEN, *Ad nationes*, I, 13 ; *Apologétique*, 16, 9-11 (C.S.E.L., 20, 83 ss ; 69, 43 ss). Sur le soleil dans la théologie de Julien, intermédiaire entre le monde sensible et le pur intelligible, τὸ νοητόν, qui dans une certaine mesure est l'analogue du λόγος de Platon et du Verbum Dei du Concile de Nicée, V. DURUY, *Histoire des Romains* VII, Paris, 1885, p. 137, 361-2. Sur le soleil comme dieu

second, intermédiaire entre la divinité et l'humanité, F. CUMONT, in *Archiv. d. Religionswissenschaft*, 9, 1906, pp. 323-336 et *Mémoires de l'Académie des Inscriptions...* 12, 1909, pp. 447-485.

134. De solstitiis et aequinoctiis ; B. BOTTE, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie*, Louvain, 1932, p. 105. Cf. H. USENER, *Das Weihnachtstfest*, Bonn, 1911, p. 367.

135. EUSEBE, *Vie de Constantin*, I, 28, 31.

136. *Homilia*, 62, PL 57, 371, qui suit presque mot pour mot une homélie de S. Jérôme aux moines de Bethléem, *In die dominica Paschae, Anecdota Maredsolana*, 111, 2 (éd. G. Morin, 1907), pp. 418-9.

137. PL XI, 417. Quand l'Épiphanie n'avait pas été encore remplacée par Noël, les treize jours complétés depuis le solstice d'hiver étaient regardés comme « le parfait symbole du Fils et de ses douze apôtres », *Hymne sur l'Épiphanie* de S. Ephrem, Th. J. LAMY, *Ephraem Syri hymni et sermones*, I, Malines, 1882, p. 10.

138. JUSTIN, *Apologia*, I, 67 (OTTO, *Corpus Apologiarum* I, 184). Le service liturgique du dimanche qui, à Jérusalem, dans la deuxième moitié du IV^e siècle, avait pour cadre l'Anastasis, l'atrium, la station « ad crucem » et le Martyrion (voir les textes de la religieuse galicienne Éthérie dans VINCENT et ABEL, pp. 195, 210-1), a dû inspirer l'usage observé à Cluny au XI^e siècle et consigné dans les coutumes de Farfa (vers 1043), qui voulait que avant la grand-messe du dimanche les célébrants précé-

était faite de huit tambours aux joints couverts par des couronnes de laurier — le feuillage consacré à Apollon. Une statue en bronze doré d'Apollon, au chef radié, regardant vers l'est, était érigée sur la statue. Son visage offrait une ressemblance idéale avec les traits de l'empereur. La dédicace était à Constantin « brillant à la manière du soleil ». Le globe, tenu dans la main gauche de Constantin-Hélios sous l'aspect d'Apollon, était l'attribut du *Sol Invictus*, mais il était surmonté d'une croix. La relique de la vraie croix conférait à la statue un caractère apotropaïque, que renforçait le *palladium*, que l'empereur avait fait apporter de Rome et déposer dans le socle. Après bien des vicissitudes, la colonne, à partir du règne de Manuel Paléologue (1391-1425), ne porta plus qu'une croix¹⁴⁶.

choix d'une statue d'Apollon, œuvre d'art hellénistique importée d'Ilion, pour se faire représenter sous la protection de la croix et sous le signe du soleil, dans la Rome nouvelle, qui avait été divisée en quatorze régions, comme la Rome ancienne, et qui était devenue par la christianisation de l'empire, le centre du nouveau monde, y avait-il le dessein de faire allusion à l'Apollon de l'omphalos de Delphes ? (ἐν μέσῳ τῆς γῆς ἐπὶ τοῦ ὀμφαλοῦ), PLATON, *Rep.*, 4, 427 ; « o sancte Apollo, qui umbilicum certum terrarum obsides », CICÉRON, *Divin.* II, 56.

146. PG 157, 1104.
147. J. J. MORFER, *Bamberg die Mitte Deutschlands. Zur Reichssymbolik der Tattermannsäule*, Bamberg, 1957. Je remercie Florentine Mutherich de m'avoir signalé cette étude.

La colonne de porphyre du forum de Constantinople et celle de la place principale d'Aelia Capitolina ont eu une héritière en droite ligne de descendance historique dans celle que le saint empereur Henri II fit dresser auprès de la cathédrale de Bamberg, dans la capitale religieuse, nouveau « caput orbis » de l'empire. Elle a survécu jusqu'en 1779. Elle était avant sa destruction surmontée d'une statue baroque du Christ : *Salvator resurgens*, qui rappelait le culte rendu au Sauveur dans le chœur de S. Pierre de la cathédrale de Bamberg sous le titre constantinien du Christ Sauveur repris après les Carolingiens, par l'Allemagne ottonienne¹⁴⁷.

Montréal.

Philippe VERDIER.

P.S. — La colonne crucigère de Colonia Aelia Capitolina domine encore Sion et la Vallée de Josaphat en haut et à gauche de la mosaïque de la Dormition de la Vierge ajoutée par un artiste, sans doute franciscain, vers 1333, sous le Couronnement de la Vierge de Jacopo Torriti dans l'abside de Santa Maria Maggiore à Rome. H. Henkels, *Remarks on the late 13th-century apse decoration in S. Maria Maggiore*, *Simiolus Journal for Art History*, Volume 4, Number 3, pp. 128-149, fig. 20, 21. Sur la mosaïque de la Dormition la grande colonne surmontée par la croix se dresse derrière Sion. Elle ne peut donc être confondue, comme le fait l'auteur de l'article avec la colonne *non monumentale* de la flagellation du Christ qui était encore conservée au XIII^e siècle près des ruines de l'église de Sion rebâtie par les croisés et dédiée à la Vierge sur l'emplacement de l'église des apôtres qui conservait la mémoire de la Pentecôte et qui englobait la demeure où vécut la Vierge après l'Ascension du Christ.

DEUX CHAPITEAUX RARES À DÉCORATION ANIMALE TROUVÉS À ISTANBUL

par Nezih FIRATLI

Depuis quelques mois, les travaux de construction du pont suspendu qui reliera les deux rives du Bosphore se poursuivent. Pour faciliter le voyage, on a pensé relier l'entrée du pont directement à la grande chaussée de Londres. Il a donc fallu tracer un nouveau chemin entre cette chaussée et la ville en passant par un troisième pont jeté sur le fond de la Corne d'Or, d'Eyup à Ayvan Saray.

C'est dans le quartier situé entre Eyup — le Kosmidion byzantin — et la porte des Blachernes, que l'on a mis au jour durant les travaux de construction de la nouvelle route deux magnifiques chapiteaux à double zone en marbre de Proconnèse. Ils ont été trouvés dans la rue Kral Kizi — en turc « fille de roi » — qui a été effacée de la carte à cause des travaux.

Les deux chapiteaux ont été transférés au Musée Archéologique d'Istanbul¹.

L'un est en parfait état de conservation, quant au second, il a deux faces entièrement abîmées. Leur décoration, quoique différente, laisse supposer qu'ils formaient des pendants et appartenaient au même édifice.

Description des chapiteaux. Celui qui est en bon état (catalogue sub. 72.40, fig. 1-4) est rond. L'abaque a 66/70 cm, le diamètre supérieur 50 cm, l'inférieur 41 cm. Les quatre angles des abaque sont mutilés. La corbeille est séparée en deux zones par une guirlande ajourée, partiellement détériorée, formée de trois feuilles juxtaposées. L'astragale est composée d'une couronne de feuilles de laurier, dont une partie manque. La seconde zone est historiée, remplie de

feuilles de vignes, d'oiseaux et différents autres animaux, quelquefois mutilés. Quatre pigeons affrontés, plus grands que les autres bêtes, picorent des grappes de raisins. Sur la tranche de l'abaque se dessine un rinceau stylisé entre deux listels. Chaque côté de l'abaque possède en son centre un dé qu'orne une tête différente : griffon, lion, bœuf et une quatrième, griffon ? mutilée.

Face du griffon. — Rangée supérieure de la corbeille : à gauche, sur une feuille est posée une abeille. Du fond jaillit une tête d'ours. Sur une grande feuille de vigne est posée une chenille. A droite, sur une feuille, un petit oiseau. Rangée inférieure de la corbeille : dans le fond, une tête d'ours ; sur une feuille, une abeille, sur une autre feuille un lézard ; dans le bas, au-dessus de l'astragale, un petit oiseau.

Face du lion (fig. 1). — Rangée supérieure de la corbeille : sur une feuille, une abeille. Sur une seconde feuille, un lapin (fig. 4). Dans le fond, un sanglier avance sa hure. Sur une feuille, un lézard. Dans la rangée inférieure : sur une feuille, un petit oiseau. Sur une autre feuille, un insecte, probablement.

Face du bœuf (fig. 2). — Rangée supérieure de la corbeille : sur une feuille, une abeille, un oiseau. Dans le fond, un lézard, une hure de sanglier. Sur une feuille, une chenille. Plus

1. Je remercie MM. André Grabar et Pierre Sodini, pour l'aide qu'ils ont bien voulu m'apporter dans ma recherche, ainsi que M. François Dapola, pour sa collaboration.

bas, une tête de lapin (probablement). — Rangée inférieure : un oiseau perché sur une feuille (la tête manque ; longue queue). Dans le fond, un oiseau, sur une feuille, une chenille.

Face mutilée. — Rangée supérieure de la corbeille : un oiseau posé sur une feuille. Un autre, plus grand, picore, posé sur une branche. A droite, sur une autre feuille, un oiseau, qui pourrait être une hirondelle. — Rangée inférieure : sur une grande feuille, une abeille (fig. 5). Dans le fond, peut-être une tête de lapin. Plus loin, aussi dans le fond, une tête d'ours.

Le deuxième chapiteau, taillé dans le même style que le premier, est malheureusement fort abîmé (fig. 3). La tranche de l'abaque n'est pas décorée. Deux faces sont mutilées (catalogue sub. 72.41).

Troisième face. — Sur une guirlande, se tient debout un zébu entier (fig. 6). Dans la zone inférieure, un lapin surgit du fond, à droite. Plus bas, sur une feuille, un oiseau. Dans le fond, encore, une hure de sanglier.

Quatrième face. — Au milieu de la zone supérieure, une tête mutilée. Dans la bande inférieure, un oiseau presque effacé, (sans tête) est posé sur une branche. Dans le bas, une tête d'ours.

Analogies et datation.

Nous ne pouvons, actuellement, rien dire du monument auquel appartenaient ces deux chapiteaux. Nous savons seulement que le lieu de leur découverte se situe dans la région byzantine qui portait le nom de « Ta Galles »². L'histoire, à notre connaissance, ne donne le nom d'aucun édifice érigé dans les environs. Pourtant, nous avons découvert, en même temps que les chapiteaux, des traces de murs de cette époque.

Un autre fragment de chapiteau, qui n'appartient certainement pas aux deux précédents, a été également découvert et catalogué sub. 72.43.

Avec la progression des travaux, il est possible que de nouvelles pièces de marbre soient mises au jour, et qu'on trouve des chapiteaux semblables à ceux que nous venons de décrire.

Nous pensons que l'édifice où prenaient place nos chapiteaux ne devait pas être très grand, car le travail que nous avons sous les yeux a été exécuté pour être admiré de près, à peu de distance ; les motifs étant très détaillés et finement sculptés. Il serait encore logique d'admettre que l'emplacement des colonnes était accessible de tous les côtés : comment aurait-on pu, autrement, admirer les quatre faces, également historiées et la subtilité de leur style ?

Comme il n'existe sur aucune des faces de motifs religieux, on peut penser que l'édifice était une construction profane.

La taille est exécutée au trépan.

Nous citons ci-dessous quelques-uns des rares monuments qui s'apparentent aux chapiteaux que nous publions.

a) Les feuilles de vigne de nos chapiteaux ressemblent à celles des sculptures de l'église de Saint-Polyeucte d'Istanbul (Saraçhane), avec la différence que sur ces dernières, il n'apparaît aucune représentation animale³. Par contre nos chapiteaux présentent une profusion exceptionnelle d'animaux qui apparaissent tantôt dans le fond, tantôt posés ou perchés sur des feuilles ou des branches.

b) Le musée lapidaire de Saint-Georges à Thessalonique conserve un fragment de relief architectural orné de motifs apparentés aux nôtres. On y voit des oiseaux du même type, des lézards, des abeilles et des escargots. Mais le style en est différent⁴ (fig. 7).

c) Deux beaux tambours de colonnes au Musée Archéologique d'Istanbul⁵ offrent la plus grande ressemblance avec nos chapiteaux de la Corne d'Or. Sur un des tambours, un bœuf, qui a sur le talon du collier exactement la même bosse que le zébu de

2. R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris, 1964, p. 458.

3. C. MANGO et I. ŠEVČENKO, *Remains of the Church of St-Polyeuctos at Constantinople*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, p. 245 et suiv. R. MARTIN HARRISON et Nezih FIRATLI, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, First to Fifth preliminary reports, *Ibid.*, 19 à 22, 1965-1969.

4. Je remercie M. Grabar de m'avoir signalé ce relief, qui est peut-être resté inédit, et de m'avoir fourni la photographie qu'il en avait prise autrefois.

5. G. MANDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*. Constantinople, 1914, nos 658, 659.



Fig. 1. — Numéro d'inventaire 72.40.



Fig. 2. — Numéro d'inventaire 72.40.



Fig. 3. — Chapiteaux trouvés à Ayvan-Saray. Numéro d'inventaire 72.41. →

Fig. 4. — Détail du n° 72-40





Fig. 5. — Détail de numéro 72-40.



Fig. 6. — Détail de numéro 72.41.



Fig. 7. — Fragment d'un relief thessalonique.
Musée lapidaire à Saint-Georges
(Photo Grabar, 1950).



Fig. 8. — Tambour d'une colonne sculptée au Musée d'Istanbul.



Fig. 9. — Chapiteau trouvé à Cagalogen, Istanbul n° d'inv. du musée n° 4821.

notre chapiteau, laisse penser que c'est la même main qui a sculpté les deux motifs (fig. 8). Sur ces tambours historiés on voit cependant des motifs chrétiens alterner avec la décoration animale. On y trouve le Baptême du Christ, et un Bon Pasteur qui se détachent complètement du fond de feuillage qui les entoure.

Le Musée d'Istanbul conserve dans sa Réserve (inv. 4821), un chapiteau très mutilé qui est presque identique à ceux que nous publions (et a des dimensions semblables : haut. 50 cm, diam. 40 cm, fig. 9). Il a été trouvé en 1945, à Cagaloglu, Istanbul, dans les fondations d'un édifice en construction. Aux angles, on y voit encore quatre pigeons, et sur les feuilles, un lézard, une abeille, une chenille, un petit oiseau. Il s'agit sans doute d'une œuvre de la même époque et du même atelier.

Parmi d'autres chapiteaux byzantins que nous connaissons, beaucoup ont pour décor des têtes d'Océanos ou de béliers, ou encore des aigles, des paons et des pigeons. Le style

de ces reliefs s'apparente à celui des quatre pigeons de l'un de nos chapiteaux⁶. Mais les petits oiseaux et animaux de nos chapiteaux ne s'y retrouvent pas. On aurait pu faire une exception pour un chapiteau de la cathédrale Saint-Philippe de Stobi en Yougoslavie⁷, mais les oiseaux qu'on y voit sont posés sur des feuilles d'acanthé et de lierre (et non pas de vigne), et la facture de ces reliefs est tout à fait différente.

Les comparaisons qui précèdent nous invitent à conclure que les chapiteaux que nous publions devraient remonter à la même époque que les sculptures de Saint-Polyeucte d'Istanbul (Saraghane), c'est-à-dire aux années 520-530.

Istanbul

Nezih FIRATLI.

6. E. KITZINGER, *A Survey of the early christian town of Stobi*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946, p. 81.

7. Ivanka NIKOLAEVIĆ, *La décoration architecturale sculptée de l'époque Bas-Romaine en Macédoine, en Serbie et au Monténégro*, Beograd, 1957, p. 76, fig. 37-40. R. F. HODDINOTT, *Early byzantine churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres, 1963, p. 166, pl. 38, e, f, g.

LA REPRÉSENTATION DE LA JÉRUSALEM CÉLESTE À L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE

par Marie-Thérèse GOUSSET

Le dénombrement des commentaires de l'Apocalypse appartenant à la fin du VIII^e et au IX^e siècle souligne l'intérêt particulier que les exégètes ont porté au récit de saint Jean. Cinq traités nous sont parvenus. Ce sont les œuvres d'Ambroise Autpert, de Beatus de Liebana, d'Alcuin, d'Haymon et de Remi d'Auxerre¹. Ces ouvrages n'apportent pas beaucoup d'éléments nouveaux par rapport aux interprétations traditionnelles du message johannique ; ils reprennent en grande partie les commentaires paléochrétiens² et se réfèrent très souvent aux écrits des Pères de l'Église. En dehors de ces commentaires complets, l'étude des poèmes, des hymnes et des textes liturgiques des *comes*³ permet de mieux apprécier l'importance de l'Apocalypse dans les textes. Cette importance est peut-être la raison pour laquelle les thèmes eschatologiques ont été une source d'inspiration fréquemment employée par les artistes carolingiens.

L'œuvre la plus significative dans l'art monumental est, sans conteste, le décor que Pascal I^{er} fit exécuter pour la basilique romaine de Sainte-Praxède⁴, le grand monument de la renaissance du IX^e siècle que l'on peut presque qualifier de carolingien (fig. 19). En plus de l'Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, la Jérusalem céleste y figure deux fois : au bas de la voûte d'abside et au-dessus de l'arc triomphal. La première représentation est une copie fidèle de l'image paléochrétienne de l'Agneau mystique vers lequel se dirige la double procession des agneaux sortant de Bethléem et de Jérusalem, les deux villes qui définissent « le cadre topographique de l'œuvre du salut réalisé par le Christ sur terre »⁵. Cette iconographie a été reproduite à la même époque et au même emplacement dans deux autres églises de Rome : Saint-Marc

1. Ambroise Autpert († 784) : *In sancti Johannis apostoli et evangelistae Apocalypsin*, éd. de 1536. — Beatus de Liebana écrit entre 776 et 786 : *In sancti Johannis Apocalypsin*, H. Florez, 1780. — Alcuin († 804) : *Expositio in Johannis Apocalypsin*, Migne, PL, C. — Haymon d'Auxerre († v. 860) : *Expositio in Johannis Apocalypsin*, Migne, P.L., CXVII. — Remigius d'Auxerre (fin du IX^e siècle) : son commentaire n'existe qu'en manuscrit. Paris, B.N., ms. lat. 2544.

2. Ambroise Autpert, par exemple, qui écrit entre 758 et 767, est très dépendant de Tychonius (théologien africain, donatiste du IV^e siècle) ; en outre, il emprunte des passages à Victorin de Pettau († 304). Cf. Pierre PRINGENT, *Apocalypse 12*, Tübingen, 1959, pp. 3-32.

3. Parmi les hymnes s'inspirant de l'Apocalypse, la plupart réservent quelques strophes au thème de la Jérusalem céleste souvent suivi d'une description de l'enfer qui lui fait pendant, comme dans le *De fide catholica rythmus* de Raban Maur, le *De die iudicii*, *Ad te Deus gloriose*, ou encore le *De adventu Domini et die iudicii*. Cf. M.G.H., P.L.A.C., t. II, p. 202 ss et t. IV, pp. 507-510, 521-522, 602-603. D'autres hymnes sont uniquement consacrés à la Jérusalem céleste, tels que : *Urbs beata Jerusalem*, *De sancta Hierusalem caelesti* et le *Versus in Cantibus canticorum, de Deo sancteque ecclesie*. Cf. J. F. MONE, *Latéinische Hymnen des Mittelalters*, Fribourg 1853-1855, t. I, pp. 319-320 et M.G.H., P.L.A.C., t. IV, pp. 512-514, 623-625. Quant aux *comes*, les lectures apocalyptiques qui y figuraient déjà au début du VII^e siècle, sont maintenues à l'époque carolingienne. Le *comes* de Murbach (*Besançon, Bibl. Mun. ms. 184, fin du VIII^e siècle*), celui de Theotinchus (IX^e siècle) et deux épistolaires du début du IX^e siècle (*Chartres, ms. 24* et *Paris, B.N. ms. lat. 9451*) l'attestent. Cf. D., A.C.L. t. V, I, col. 322 et Franz VAN DER MEER, *Maestas Domini. Les théophanies de l'Apocalypse*, Rome 1938, p. 473.

4. L'église fut construite sur l'ordre du pape Pascal I^{er} (817-824) qui au même titre que le pape Léon III (795-816) favorisa la renaissance des formes paléochrétiennes à Rome.

5. Tania VELMANS, *Quelques versions rares du thème de la fontaine de la vie dans l'art paléochrétien*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XIX, 1969, p. 40.

l'art paléochrétien d'Italie, où le Christ est demeuré le médiateur de la réalité eschatologique. Là, le recours à la fin des temps n'était pas obligatoire, la divinité et l'imperium céleste étant vus à travers le Fils, *per Christum*, à l'occasion de son intronisation apocalyptique et à travers le témoignage de ses premiers élus, en particulier les martyrs.

On comprend mieux dès lors cette apparente contradiction soulignée plus haut à propos de comparaisons entre commentaires littéraires, images et *tituli*. Le Verbe en sa divinité étant placé rigoureusement sur le même plan que le Père invisible, il ne peut être représenté dans sa réalité eschatologique présente que par le détour de la fin des temps. Dans le contexte christologique antiarien qui est celui de l'Occident des *vi^e-xii^e* siècles, l'invisible, pour être représenté, doit d'abord être réduit à quelque chose qui touche à l'Incarnation. Au *xiii^e* siècle, au terme d'une évolution iconographique dont on doit reconnaître la cohérence, sinon la grandeur, *Ap. IV-V* finira d'ailleurs par s'effacer en tant qu'image de la Seconde Parousie au profit presque exclusif de la vision du crucifié triomphant de l'iconographie gothique du Jugement. Et les intercesseurs privilégiés de l'humanité seront tout naturellement les témoins du Golgotha, la Vierge et Jean l'Évangéliste⁴¹.

Pas plus que l'iconographie du Christ mort sur la croix (en Occident à partir du *ix^e* siècle) n'est le fruit d'une émotivité nouvelle, le recours à la fin des temps en iconographie théophanique n'est la conséquence d'un hypothétique regain de frayeur à l'approche d'une fin qu'un monde vieillissant semble promettre. A l'origine du réalisme de la Passion, tout comme de la représentation régulière de la Seconde Parousie on trouve d'abord des considérations d'ordre dogma-

tiques, en particulier christologiques. Que par la suite une émotivité nouvelle se soit greffée sur des images créées à d'autres fins, est chose évidente, mais il convenait de souligner qu'à l'origine du moralisme et de l'émotivité romane et gothique, on trouve d'abord une réflexion sur des problèmes théologiques fondamentaux. De ses répercussions sur l'iconographie il est résulté une orientation nouvelle de l'iconographie médiévale, mais à cette occasion on remarquera qu'une compréhension iconologique de l'art chrétien des *xi^e-xii^e* siècles est impossible si ses manifestations sont simplement cataloguées ou étudiées isolément, en dehors de l'évolution générale de l'art et de la civilisation chrétienne, de la Basse Antiquité au Moyen Age finissant.

Rome, mars 1972.

YVES CHRISTE.

N. B. Sur le refus des commentateurs carolingiens d'assimiler *Ap. IV (V)* à une vision de Seconde Parousie, cf. Ambroise Autpertus, le Pseudo-Alcuin (le commentaire de *PL 100* a toutes chances en effet de n'être pas l'œuvre d'Alcuin) et Haimon d'Auxerre interprétant l'absence de la formule *qui venturus est* dans l'acclamation des Vieillards d'*Ap. XI, 17* (= fin de la *III^e* période dans le système de Bède) : *In eo quod non dicunt, qui venturus est, claret haec omnia in extremo iudicio dicenda vel agenda* (Ps. Alcuin, *PL 100*, col. 1151 B). Par opposition, le *qui venturus est* d'*Ap. IV, 8* marque donc l'appartenance de cette vision au temps de l'Église, au présent du *millenium* et du Règne du Christ. La situation d'*Ap. IV-V* dans le système récapitulatif des commentaires dérivés de Ticonius confirme par ailleurs notre essai de mise au point. La vision se situe en effet au début d'une nouvelle section récapitulative (= *II^e* période de Bède), dont la charnière est indiquée par tous les commentateurs ; *Ap. IV-V* ; *Ap. XX, 1-4* ; *Ap. VII, 2* ; *Ap. VI, 1-2*, pour ne citer que ces quelques passages, n'étant en fait que des récapitulations d'une même réalité, donc des images superposables.

41. Sur ce problème, voir Y. CHRISTE, *La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, t. X, Paris, 1973.

NOTES CODICOLOGIQUES SUR LE VAT. GR. 699

par Julien LEROY

Le célèbre manuscrit de Cosmas Indicopleustes de la Bibliothèque Vaticane, le *Vat. gr. 699*, est une œuvre surprenante. Personne ne semble douter de son origine constantino-politaine, réaffirmée récemment dans l'édition de la *Topographie chrétienne* par W. Wolska-Conus¹. Il est certain que si l'on n'en regarde que l'iconographie, on devra se rallier au jugement des spécialistes². Mais la décoration n'est que l'un des multiples éléments codicologiques qui permettent de déterminer l'origine d'un manuscrit ; quand on tient compte des autres, on éprouve une certaine gêne à admettre que ce volume puisse avoir été réalisé dans la capitale de l'Empire. La présente note voudrait attirer l'attention sur les caractères codicologiques du *Vat. gr. 699*.

La première donnée étrange qui frappe immédiatement est l'allure générale de l'ouvrage. Très généralement les manuscrits grecs se présentent comme des livres rectangulaires ; la hauteur est supérieure à la largeur, et il existe de façon habituelle un rapport de 1,4 ou 1,5 entre hauteur et largeur. Voici quelques exemples de dimensions pris sur des manuscrits onciaux des *viii^e* et *ix^e* siècles : *Val. gr. 1666* : 310 × 220 (= 1,4), *Val. gr. 749* : 380 × 275 (= 1,38), *Val. gr. 353* : 294 × 208 (= 1,41), *Val. gr. 355* : 330 × 225 (= 1,4), *Val. gr. 428* : 324 × 209 (= 1,55), *Ottob. gr. 424* : 390 × 292 (= 1,33). Dans cet échantillonnage nous trouvons un rapport minimum de 1,33 et un rapport maximum de 1,55 entre hauteur et largeur. Très rares sont les manuscrits grecs qui ne respectent pas ces proportions³. Le *Vat. gr. 699* se présente d'une tout autre façon :

son format actuel est carré ; en fait il est même légèrement plus large que haut : 332 mm de hauteur à côté d'une largeur qui varie de 337 à 342 mm⁴. On ne peut objecter que ses marges supérieure et inférieure trop rognées au moment de la reliure lui auraient donné cette forme surprenante : sa marge externe a certainement été plus rognée encore que les autres et sa justification présente des dimensions qui montrent que le manuscrit devait être à l'origine plus large que haut : 241 mm de hauteur sur 270 de largeur (= 0,89). Il existe, il est vrai, quelques manuscrits grecs de forme carrée ; c'est le cas, par exemple, du *Vat. gr. 1209* (le « Vaticanus » de la Bible) de 270 × 270 ; c'était aussi le cas du *Vat. gr. 1288* (il fait actuellement 305 × 230, mais la colonne de texte extérieure est mutilée de la moitié de sa largeur) ; mais ces deux manuscrits sont du *iv^e* et du *v^e* siècles, et ils sont écrits à trois colonnes, alors que le *Vat. gr. 699* n'en présente que deux. Cette particularité de dimension fait-elle du *Vat. gr. 699* un cas unique, ou permettra-t-elle un jour, en

1. COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographie chrétienne*, t. I (Sources chrétiennes 141), Paris, 1968, p. 45.

2. Par exemple V. N. LAZAREV, *Istoriya vizantijskoj živopisi*, Moskva, 1947-1948, p. 45 (= traduction italienne, Torino, 1967, p. 37), K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pp. 5-7.

3. Ainsi le *Barber. gr. 136*, *xii^e* siècle, est presque deux fois plus haut que large (229 × 117 mm).

4. Notons une particularité curieuse : le f. 75 est sensiblement plus haut (353 mm) ; une bande de parchemin d'à peu près deux centimètres de large a été collée dans le bas du folio avant l'exécution de l'illustration. R. DEVRESSE, *Codices Vaticani graeci: codices 604-868*, in *Bibliotheca Vaticana*, 1940, p. 177 donne comme dimensions moyennes 332 × 315.

le comparant avec un manuscrit semblable, de savoir quelque chose de son origine?

Un autre détail est lui aussi fort étrange. Les manuscrits écrits à Constantinople ont, à bon droit, la réputation d'être particulièrement soignés : leur parchemin est généralement fin et blanc et la différence de couleur entre les côtés chair et les côtés poil est très peu accentuée. Sans doute convient-il d'user de nuances : il arrive que des manuscrits écrits dans des monastères de la capitale n'ont pas la blancheur et la finesse des productions d'autres ateliers. Mais le *Val. gr. 699* qui veut être ce qu'on peut appeler un ouvrage de luxe, comme en témoignent la grandeur de son format et la finesse de sa décoration, est fait d'un parchemin d'une très médiocre qualité, relativement épais, jaunâtre sur les côtés chair et sensiblement plus jaune encore sur les côtés poil. Qui plus est, ce parchemin présente beaucoup de défauts ; on y trouve par exemple ces sortes de nœuds ovoïdes qui déparent si souvent les manuscrits de l'Italie méridionale ; ici ou là la légère pellicule qui recouvre ces nœuds est encore restée, et une fois même le scribe a transcrit son texte dessus sans se soucier de sa fragilité. Ces défauts sont fort nombreux, trop nombreux pour qu'on puisse penser raisonnablement que le manuscrit ait été écrit à Constantinople ; on en trouvera aux ff. 16, 27, 30, 35, 91, 94, 100, 103, 106, 112 et 120. Il y a aussi des défauts dans la marge qui déparent le livre, ainsi aux ff. 53 et 70. En définitive sur les 123 folios que compte le volume, quinze au moins présentent des défauts notables⁵. Il semble

5. Notons à titre d'exemple que le *Val. gr. 1666* qui est de l'an 800 et d'origine italienne, ne présente que six défauts de ce genre dans ses 186 folios : C. GIANNELLI, *Codices Valicani graeci : codices 1485-1683*, in *Bibliotheca Vaticana*, 1950, p. 409.

6. Il est pourtant relativement fréquent de trouver dans les manuscrits grecs des réglures faites après avoir plié le cahier.

7. Je ne connais d'exemple de piqûres horizontales près du texte que dans le *Val. gr. 1072*, XII^e-XIII^e siècle. Les exemples qui sont donnés au cours de cette étude reposent sur une enquête qui n'est évidemment que partielle ; elle a cependant porté sur près de 1400 manuscrits grecs de parchemin du IX^e au XIII^e siècle.

8. Le seul cas rencontré jusqu'à ce jour se trouve dans le *Val. gr. 793*, ff. 195-253, XII^e siècle ; dans plusieurs cahiers les piqûres sont même dans l'intervalle de la ligne double de justification.

9. Il semble que ces piqûres internes aient été faites sur

qu'il y ait là un critère suffisant pour qu'on puisse affirmer son origine provinciale.

Nous avons relevé une négligence du scribe ; il y en a d'autres tout aussi surprenantes dans un livre qui veut être un livre de luxe. Ainsi aux ff. 82, 95, 96, 121, on peut noter des maladroites dans l'exécution de la réglure : la pointe sèche a dévié et tracé une ligne aberrante qui s'égare et s'incurve ; ou encore, ici ou là, une réglure faite trop à la hâte ou sans une suffisante application ne présente pas le même intervalle entre les lignes rectrices, bien que les piqûres soient équidistantes. Nouveau signe étonnant et qui serait surprenant dans un manuscrit de Constantinople.

La réglure elle-même cause d'autres surprises, et tout d'abord la disposition des piqûres qui lui sont indispensables. Dans les manuscrits grecs la piqûre est toujours dans la marge externe, quel que soit le procédé de réglure employé⁶. Il est très rare que les piqûres horizontales soient près du texte⁷, et très rare aussi que les piqûres verticales soient près de la ligne de justification⁸. Le *Val. gr. 699* présente un cas tout-à-fait exceptionnel : ses piqûres sont dans la marge interne tout près de la ligne de pliure. Il est probable que la marge externe devait comporter aussi une ligne de piqûres verticales, mais comme elle est très rognée, il n'en reste aucune trace. Ici encore on peut se poser la question de l'origine d'un manuscrit qui présente une telle particularité⁹.

Le système de réglure est lui aussi surprenant, et ne correspond à aucun des

une ligne très légère tracée à la pointe sèche (voir en particulier f. 81). Je ne connais qu'un autre cas de piqûres en marge interne dans un manuscrit grec : *Chisian. gr. R VII 52*, f. 1, mais il ne s'agit que d'un seul folio ajouté pour faire un pinax ; dans l'*Ottobon. gr. 344* il y a une série de piqûres internes dans les premiers et les derniers cahiers, mais ni leur nombre ni leurs intervalles (du reste irréguliers) n'ont de rapport avec la réglure ; il semble que ce soit la trace d'une couture des cahiers. Les piqûres en marge interne se voient dans certains manuscrits latins d'origine insulaire et dans quelques manuscrits d'Italie : L. W. JONES *Where are the prickings?*, in *Transactions of American Philological Association*, 75, 1944, pp. 80-81. Il se peut que dans le *Val. gr. 699* l'emploi des piqûres internes ne soit lié à aucune influence, mais qu'il soit dû simplement à la largeur quelque peu exceptionnelle des folios ; pourtant le *Palm. gr. 33*, de 941, qui a exactement la même largeur (337 mm) ne présente que des piqûres externes.

systèmes employés à Constantinople. Pour autant qu'on puisse analyser la réglure des cahiers, souvent difficilement lisible, il y a une grande variété apparente de systèmes. Il semble que chaque cahier présente des réglures maîtresses en deux points. Les variations de système d'un cahier à l'autre viennent sans doute du fait que le scribe a utilisé en désordre des folios qui avaient été réglés selon un mode déterminé. Plusieurs cahiers ont en tout cas leurs réglures maîtresses sur les ff. 1^r et 5^r selon un procédé que je n'ai jamais rencontré dans un manuscrit grec, mais qui se trouve quelquefois dans les manuscrits latins¹⁰. Quoi qu'il en soit, la méthode de réglure employée peut se ramener à un système proche de celui qu'on trouve dans les manuscrits latins jusqu'au VIII^e siècle¹¹ et dans certains manuscrits grecs de Campanie¹² : réglure par impression faite seulement directement sur deux folios. On peut donc se demander si le *Val. gr. 699* n'aurait pas une origine occidentale.

On trouvera par contre un élément de réponse plus précis dans le type de réglure, c'est-à-dire dans le dessin formé par la réglure sur le recto des folios. Il s'agit en effet d'un type connu : il figure dans le répertoire des Lake sous le sigle II 1h¹³. Dans leurs *Indices*¹⁴ les Lake indiquent deux manuscrits qui présentent ce type :

10. E. K. RAND, *How many leaves at a time?*, in *Palaeographia latina* (St. Andrews University publications XXIII) fasc. 5, 1927, pp. 57, 73, 74 ; *A survey of the manuscripts of Tours*, Cambridge, Massachussets, 1929, p. 16, où ce procédé est présenté comme insulaire.

11. Voir par exemple E. A. LOEW, *The beneventan script*, Oxford, 1914, p. 293.

12. Voir *Quelques systèmes de réglure des manuscrits grecs*, à paraître dans les *Mélanges M. Richard* ; dans cette étude je fais l'inventaire des systèmes de réglure le plus souvent employés dans les manuscrits grecs : voir systèmes 3 et 4.

13. K. and S. LAKE, *Dated greek minuscule manuscripts to the year 1200*, Boston, 1934-1935, planche 4 des « ruling types » au début de chacun des 10 volumes.

14. K. and S. LAKE, *Dated greek... Indices*, Boston, 1945, p. 128.

15. La décoration des ff. 173-227 comporte le motif de l'oiseau qui tient son cou avec son bec : voir illustration dans K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei...*, planche XCIII, fig. 597 ; les ff. 1-172 et 228-259 sont d'un style différent mais qui est aussi italienne : voir *The New Palaeographical Society*, part III, London, 1905, pl. 49, et le commentaire qui en rapproche l'écriture de celle des manuscrits de Nil de Grottaferrata ; cela me paraît douteux. D'après les notes que j'ai prises quand j'ai eu le manuscrit

l'*Athous-Lavra B 37*, de l'année 970, et le *Laurent. Plut. 8.28*, de l'année 972. Le premier a en fait deux types de réglure : dans les ff. 1-172 et 228-259 se trouve le type II 1h, tandis que dans les ff. 173-227 on a utilisé le type I 2c ; deux mains différentes correspondent à ces parties, mais toutes deux sont d'Italie méridionale¹⁵. Le *Laurent. Plut. 8.28* paraît bien être italienne lui aussi¹⁶. Mais il y a d'autres témoignages : on trouve encore le type II 1h dans le *Val. gr. 1666* qui a été écrit en l'an 800 ; son écriture¹⁷, sa décoration¹⁸ et son système de réglure¹⁹ prouvent clairement son origine italienne. On peut encore voir ce type dans le *Barb. gr. 472*, palimpseste dont la première écriture est en onciales droites ; le fait que le manuscrit soit palimpseste invite à le considérer comme italo-grec, et sa seconde écriture suggère aussi cette origine. Un manuscrit en écriture dite d'Anastase présente encore le même type de réglure : il est actuellement réparti dans les deux volumes *Ottob. gr. 85* et *Val. gr. 1990*, ff. 180-280 ; il est italo-grec. On a, il est vrai, pensé le contraire ; Ehrhard, tout en reconnaissant certains de ses caractères italiotes, estimait que la qualité de son parchemin, le tracé de l'écriture et la somptuosité de l'ornementation s'opposaient à cette attribution²⁰. Ces arguments ne sont pas probants : on ne saurait affirmer qu'un parchemin n'est

en mains il serait plutôt à rapprocher des manuscrits dits de Capoue.

17. P. BATIFOL, *Librairies byzantines à Rome*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* (École française de Rome), 8, 1888, pp. 304-305, et G. CAVALLIO, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze, 1927, p. 107.

18. A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VIII), Paris, 1972, pp. 30-31.

19. Il s'agit du système II qui se trouve dans les plus anciens manuscrits étudiés en minuscule et dans un nombre relativement important de manuscrits d'Italie méridionale (une quarantaine d'exemples connus). La présence de ce système dans le *Val. gr. 1666* invite à penser que les manuscrits grecs d'Italie ne l'ont pas emprunté aux manuscrits étudiés, comme on l'a cru.

20. A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von dem Anfang bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, II Band (Texte und Untersuchungen 51), Leipzig, 1938, p. 13, note 1 ; F. J. LEROY, *L'homilétique de Proclus de Constantinople* (Studi e Testi 247), p. 71, reprend l'argumentation de Ehrhard et la développe encore : la prédominance du bleu et l'absence d'or seraient un critère d'une origine non italienne.

pas occidental parce qu'il ne présente pas de défaut²¹; on doit reconnaître en outre que, si le parchemin est assez fin, il est cependant très jaune et qu'il a, au moins en un folio, un défaut considérable²². L'argument tiré du style de l'écriture n'a pas de valeur²³. Quant à la somptuosité de la décoration, on en peut discuter : la qualité de la couleur qui est assez pâteuse, se retrouve dans de nombreux manuscrits qui sont certainement de l'Italie méridionale²⁴. Par contre les thèmes mêmes de sa décoration prouvent formellement son origine italo-grecque : les initiales ornées de torsades sont particulièrement fréquentes²⁵; l'utilisation du thème du poisson dans les initiales E²⁶, O²⁷ et Σ²⁸ est un phénomène très localisé; on peut noter aussi un A qui se termine dans sa partie supérieure par une tête d'oiseau²⁹; enfin le fait que les signatures des cahiers sont entourées de rosaces ou d'étoiles colorées en est une autre preuve³⁰. Par ailleurs sa parenté textuelle avec le *Val. gr. 1633*, qui est italo-grec, fournit un nouvel indice qui n'est pas négligeable³¹. Ainsi le type II 1h se retrouve au IX^e siècle

dans des manuscrits italo-grecs. Par la suite encore il n'apparaît que dans l'Italie méridionale. On peut le voir dans le *Val. gr. 2119*, ff. 64-96, du X^e siècle, dont l'écriture est nettement italo-grecque. Au siècle suivant, il est attesté dans le *Messan. gr. 15* : son écriture n'est pas caractéristique (elle a cependant à certains folios un tracé qui annonce l'écriture de Reggio), mais ses lettrines sont très parlantes³². Il se voit encore dans deux manuscrits écrits par le prêtre Constantin : le *Pii II gr. 21* et le *Pii II gr. 22*, dont les caractères italo-grecs sont particulièrement accusés : système de réglure, cahiers présentant le côté poil à l'extérieur, forme caractéristique de certaines initiales (voir l'A des ff. 25 et 41 du premier de ces manuscrits)³³. Le même type se retrouve au XIII^e siècle dans le *Val. gr. 1136*, dont une partie est bilingue (gréco-latin) et où des renforcements à la mine des lignes de justification sur les côtés où la réglure est en relief confirme que ce manuscrit est italiote³⁴. A la même époque, semble-t-il, le *Regin. gr. 12* présente le même type aux ff. 1-41 et 66-219³⁵; la composition de ses

cahiers³⁶ et sa décoration³⁷ montrent qu'il a été écrit dans l'Italie méridionale. Enfin le *Messan. gr. 30*, copié en 1308 par le moine Daniel du monastère de Saint-Sauveur de Messine est le dernier témoin repéré de ce type. Si donc tous les manuscrits trouvés jusqu'à maintenant porteurs de ce type sont originaires de l'Italie du Sud, il est très probable que le *Val. gr. 699* a la même origine.

Mais pour plus de sécurité poursuivons l'enquête en examinant les témoins du type semblable mais conçu cette fois pour des volumes écrits à pleine page. Il est fréquent en effet, et c'est normal, qu'on retrouve le type à pleine page dans la région où est utilisé le type à deux colonnes³⁸. L'homologue à pleine page du type II 1h est décrit par les Lake sous le sigle I 1g³⁹. Ce type apparaît lui aussi dès le IX^e siècle; le plus ancien témoin en est l'*Ottobon. gr. 373* : son écriture rappelle un peu celle des manuscrits studites contemporains, bien qu'il n'ait certainement pas été écrit au monastère de Stoudios⁴⁰, et son parchemin médiocre suggère une origine provinciale; notons par ailleurs que des initiales ont été ajoutées au texte : elles sont, me semble-t-il, du XIII^e siècle et d'un style italo-grec⁴¹. Les six premiers folios du *Barber. gr. 251*, fragment d'un évangélaire, ne peuvent apporter une contribution à notre

recherche, mais au X^e siècle le type I 1g se voit dans le *Barber. gr. 330*, le *Palm. gr. 173*, et le *Val. gr. 1255*; ces trois manuscrits sont italo-grecs : les deux premiers ont une écriture « en as de pique », le troisième présente, outre une écriture proche de celle « en as de pique », des lettres marginales pointées⁴² et un système de réglure typiquement italo-grec⁴³. Au XI^e siècle nous trouvons le type I 1g dans le *Messan. gr. 92* (ff. 1-44), dont l'écriture, tantôt droite tantôt penchée, quelquefois archaïsante, fait penser à une origine italiote. On peut le voir aussi dans le *Crypt. B γ V*, ff. 1-48v : l'écriture est italo-grecque, ainsi que le système de réglure⁴⁴ et la forme des initiales⁴⁵. Nous le trouvons encore au XII^e siècle dans deux manuscrits : le *Neap. gr. 21** (Vind. suppl. gr. 95) et le *Val. gr. 2022* (ff. 236-258), qui sont certainement l'un et l'autre de l'Italie méridionale⁴⁶. Ici, encore, en dépit du silence de l'*Ottobon. gr. 373*, nous aboutissons à la conclusion presque certaine que le type I 1g est italo-grec. Il devient dès lors quasi certain que le *Val. gr. 699* est la production d'un atelier de l'Italie du sud. La nature de son parchemin nous l'avait fait pressentir, et d'une façon moins nette son système de réglure, et cela peut pour une part expliquer une caractéristique de son texte⁴⁷.

21. Qu'il suffise de penser à ce qu'est le parchemin dans certaines régions d'Italie où l'on a copié des manuscrits grecs, par exemple en Campanie : E. A. LOEW, *The benedictine script*, Oxford, 1914, p. 287.

22. Le f. 266 présente un très gros nœud dans sa marge extérieure; il a été réparé à une date qu'on ne saurait préciser.

23. Ehrhard paraît avoir raisonné comme si tous les styles d'écriture grecque de l'Italie étaient parfaitement connus; en fait il n'est pas impossible que le style dit d'Anastase soit italo-grec.

24. On trouvera le même genre de couleur dans le *Palm. gr. 1*, le *Palat. gr. 284*, le *Chisian. R IV 18*, l'*Ottobon. gr. 1*, l'*Ottobon. gr. 174*, l'*Ottobon. gr. 251*, l'*Ottobon. gr. 373*, pour ne citer que quelques exemples.

25. Dans l'*Ottobon. gr. 85* : A f. 230, B ff. 114 et 199, H f. 93v, I f. 214v, K ff. 25 et 105, M ff. 72 et 97v, N ff. 21v, 38, 67, 76v, 89v, 117v, 184 et 210, T f. 220v, Y f. 100, Φ ff. 151 et 207; dans le *Val. gr. 1990* : A f. 260v, H f. 222v, II ff. 181, 193v, 234 et 251, P f. 212. On trouve par exemple des lettres à torsades dans les *Chisian. R IV 7*, *Val. gr. 1589*, *Val. gr. 1658*, *Val. gr. 1673*, *Ottobon. gr. 251*.

26. Dans l'*Ottobon. gr. 85*, ff. 120, 132v, 157, 178 et 196, et dans le *Val. gr. 1990*, ff. 183, 231 et 250. Cette initiale reprend le thème qu'on trouve dans le *Val. gr. 1666*, f. 83, mais dans ce dernier manuscrit l'E a la forme ronde qu'on trouve normalement dans l'onziale biblique, tandis que dans l'*Ottobon. gr. 85* et le *Val. gr. 1990* il a celle de l'onziale ogivale allongée et étroite; il en résulte que le poisson qui servait de barre centrale a été remplacé par un trait un peu large (un poisson aurait évidemment mal exprimé le trait peu appuyé qui dans l'onziale ogivale forme la barre de l'E). L'E à poissons est d'origine occidentale (voir

E. A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores*, Oxford, VIII, 1949, n° 1208, IX, 1959, n° 1347).

27. *Ottobon. gr. 85* : ff. 18, 61v, 178v et 188; *Val. gr. 1990* : ff. 229 et 241. L'O à poisson est très fréquent dans les manuscrits grecs d'Italie : par exemple, au IX^e siècle : *Palm. gr. 48*, f. 251; *Palm. gr. 70* (très nombreux cas); au X^e s. : *Crypt. B α XIV*, f. 48, *Crypt. Γ β X*, f. 32v, *Crypt. B β IX* (recueil factice B, f. 1), *Ottobon. gr. 14*, f. 67, *Val. gr. 1658*, f. 212v, *Val. gr. 1834*, ff. 36, 37, 38, 55, *Val. gr. 1842*, f. 34v, etc. Voir d'autres exemples dans A. GRABAR, *op. cit.*, fig. 178, 191, 198, 212, 222, 239 et 318.

28. *Ottobon. gr. 85* : ff. 129v, 153v et 182v.

29. *Ottobon. gr. 85* : f. 140v; ce thème se retrouve encore au XII^e siècle dans le *Messan. gr. 15*, ff. 92v et 222 (dans ce dernier cas, les jambages de la lettre ont pris l'allure de serpents).

30. R. DEVRESSE, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale* (Studi e Testi 183), Città del Vaticano, 1955, p. 36, note 2.

31. F. J. LEROY, *op. cit.*, pp. 67-72.

32. Bien que le dessin de ces initiales soit plein de fantaisie, on peut y reconnaître divers types de lettrines italo-grecques, par exemple dans l'A italo-grec (haste verticale et panse triangulaire qui lui est presque perpendiculaire) : ff. 37v, 186 et 213 et l'O à poisson : f. 273v; voir aussi le thème des oiseaux de l'ω du f. 98v.

33. D'après K and S. LAKE, *Dated greek*, t. VII, ms 272, p. 18, le *Pii II gr. 21* aurait le type II 1f; en fait ce manuscrit a le type II 1h; le *Pii II gr. 22* présente le même type dans les ff. 1-78.

34. Ce procédé est employé en Calabre dès la fin du XI^e siècle et est attesté une cinquantaine de fois.

35. Les ff. 42-65 viennent d'un autre ouvrage d'une main plus ancienne.

36. Tous ces cahiers sont faits contrairement aux principes habituels de composition des cahiers : tout d'abord à l'intérieur du cahier les feuillets sont systématiquement disposés de telle sorte que le côté poil soit vis-à-vis d'un côté chair; par ailleurs le cahier commence toujours par un côté poil. Il en résulte que la loi de Gregory ne se vérifie que lorsqu'on change de cahier et et au feuillet central de chaque cahier. Cette façon de faire est très rare, mais se voit dans quelques manuscrits italo-grecs, par exemple : le *Palm. gr. 225*.

37. Lettrines vermillon au trait qui utilisent des thèmes italo-grecs : lettres avec poisson, oiseau ou serpent; voir ff. 103, 107, 114, 115, 118, 119, 127, 131v, 132.

38. C'est généralement une question de dimensions de l'ouvrage et c'est précisément le cas ici : le type II 1h se trouve dans treize manuscrits; sept ont plus de 300 mm de hauteur et un seul a moins de 200 mm; le type I 1g se voit dans neuf manuscrits, mais six d'entre eux n'atteignent pas 250 mm, et les trois autres ne dépassent pas 280 mm.

39. K. and S. LAKE, *op. cit.*, planche 7 des « ruling types ».

40. Il n'a pas le système propre aux manuscrits studites de cette époque (voir J. IRIGOIN, *Pour une étude des centres de copie byzantins*, in *Scriptorium*, 12, 1958, p. 215), ni les croix au premier folio de chaque cahier. Par ailleurs il présente une abréviation xxi qui ne se retrouve pas dans les manuscrits studites contemporains.

41. Des lettrines de ce style « à ruban » se voient dans

plusieurs manuscrits en écriture dite de Reggio au XII^e siècle.

42. *Val. gr. 1255*, ff. 80, 117, 127. En fait le point prend dans ce manuscrit la forme d'un petit cercle. On trouve des lettres pointées dans d'autres manuscrits italo-grecs, par exemple : *Val. gr. 1636* (a. 1064) : ff. 17, 20, 23, 53, 117, etc., *Val. gr. 2033* : ff. 83v, 84v, 88v, 89v, 90v, 91, 111, etc.

43. La plupart des cahiers ont le système 3 et deux cahiers présentent le système 4 qui n'en est qu'une variante et est aussi italo-grec.

44. Le manuscrit a été restauré et les réglures ne sont plus lisibles très facilement, cependant il est à noter que dans tous les cahiers, on voit très nettement celles des ff. 1r, 4v, 5r et 8v. Il s'agit donc des réglures maîtresses du système 11.

45. Noter des A « italo-grecs » à panse ronde : ff. 15, 55v, des O poissons : ff. 26, 26v, 27, 34, 38v, 42v, 43 et 48v, des A à chevron : ff. 24v, 27v, 36 et 39.

46. Le *Neap. gr. 21* est réglé selon le système 2 et l'écriture est caractérisée; le *Val. gr. 2022* présente un système très fréquent en Italie, et par ailleurs les initiales de ses phrases dans le texte ont un enduit jaune.

47. « L'orthographe du Vat. est très mauvaise et trahit un travailleur dépourvu de toute culture grammaticale, ce qui étonne dans un manuscrit luxueux, orné de somptueuses miniatures » (W. Wolska-Conus dans l'édition de Cosmas, *Sources chrétiennes* 141, p. 46).

Mais s'il est italo-grec dans sa facture, comment expliquer la présence de miniatures que tous les spécialistes s'accordent à considérer comme constantinopolitaines? On pourrait certes imaginer qu'un scribe italo-grec ait travaillé à Constantinople où le manuscrit aurait reçu sa belle illustration. Pourtant, même si ce scribe avait gardé ses habitudes d'atelier, il est évident qu'il aurait utilisé le beau parchemin local et que le manuscrit

aurait une tout autre allure. On est donc amené à penser plutôt qu'il a été écrit en Italie selon les techniques locales en utilisant la matière première qu'on trouve dans la région, et qu'il a été décoré par un artiste de Constantinople qui se trouvait sur place.

Julien LEROY.

Rome.

Nota

par A. Grabar

L'étude ci-dessus du R. P. Leroy, me semble très convainquante. Elle nous invite à admettre que le manuscrit de Cosmas Indicopleustas qui appartient à la Vaticane (Vatican grec 799) avait été confectionné en Italie. Cette conclusion, qui s'appuie sur une observation minutieuse du codex, surprendra tous les historiens de la peinture byzantine, qui ont toujours considéré les illustrations de ce manuscrit célèbre comme une œuvre constantinopolitaine.

Il est certes possible d'imaginer un codex confectionné en Italie mais illustré dans la capitale byzantine, ou un artiste venu de Constantinople en Italie et chargé d'y agrémenter de peintures un manuscrit de fabrication locale. Mais ces suppositions, que le R. P. Leroy avance sans se référer à des exemples attestés, pourraient sembler trop hypothétiques. On pourrait cependant se rappeler du cas du célèbre moine Lazare, peintre d'icône byzantin, victime des Iconoclastes, qui fut à l'honneur dans les décennies qui suivent la victoire de l'Orthodoxie (843). Ce homologue glorieux a été chargé à deux reprises de missions officielles à Rome, auprès des papes Benoît III et Nicolas I^{er}, en 858 et après 865. Lors de la première de ces missions (il mourut au cours de la seconde), il apporta des cadeaux de l'empereur Michel III au pape dont un exemplaire des Évangiles. Voici donc un exemple très sûr d'un peintre byzantin célèbre qui fait un séjour à la cour pontificale à l'époque à laquelle on attribue le Vatican grec 699. Il n'est certes pas question d'attribuer du coup à ce Lazare les miniatures du Cosmas du Vatican, mais l'histoire de ce peintre nous invite à ne pas considérer comme trop théoriques les hypothèses du R. P. Leroy (Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 190, 191, 259. Mango, dans *Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965, p. 144-145).

Les historiens de la peinture byzantine rangent toujours les miniatures de Cosmas du Vatican parmi les œuvres constantinopolitaines. Mais on devrait ajouter que cette localisation leur est suggérée non pas par une étude exhaustive de ces peintures, mais implicitement par la qualité de

ces peintures (on admet toujours que la capitale est le lieu d'origine des œuvres d'art les plus parfaites), et par leur ressemblance avec certaines miniatures d'un manuscrit réputé constantinopolitain, le Grégoire de Nazianze Paris grec 510 (l'origine constantinopolitaine de celui-ci étant admise à cause de la présence de portraits de la famille impériale et, une fois encore, à cause de la qualité des peintures). Sans mettre en doute les opinions relatives au sujet du lieu d'origine de ces célèbres manuscrits, je souhaiterais qu'on en vienne une fois à les contrôler, en faisant état de l'ensemble de nos connaissances sur la peinture byzantine du début de l'époque Macédonienne.

Rappelons qu'il s'agit des décennies qui ont suivi immédiatement la fin de la Crise Iconoclaste, c'est-à-dire une longue période d'arrêt des activités des iconographes. A la reprise, après 843, on a dû faire appel aux modèles les plus divers, tous ceux qu'on a pu atteindre, et cela explique la grande variété des œuvres qu'on tira de ces modèles. Certes, les miniatures du Vatican grec 699 ne ressemblent pas aux autres peintures dans d'autres manuscrits grecs d'origine italienne (je viens de leur consacrer un ouvrage : *Manuscrits enluminés grecs de provenance italienne, ix^e-xi^e s.*, Paris, 1972). Mais les miniatures du Grégoire de Nazianze, Paris grec 510, illustré vers 880, ont-elles quelques chose en commun avec les illustrations des Psautiers grecs à peintures marginales (Psautier Chloudov à Moscou, Psautier Athos Pantocrator 61)? Et pourtant tous ces manuscrits datent de la deuxième moitié du ix^e siècle et sont attribués à des ateliers de la capitale byzantine. Ces dissemblances viennent en grande partie des traditions iconographiques différentes qu'avaient suivi les illustrateurs, et on pourrait en dire autant d'autres œuvres célèbres, mais un peu moins anciennes (première moitié du x^e siècle), telle que le Rouleau de Josué ou le Psautier Paris grec 139, etc. Chacune de ces œuvres présente des traits qu'on ne retrouve pas dans les autres, et qu'elles doivent à leurs modèles respectifs, ce qui n'empêche pas de les attribuer toutes à Constantinople, à cause de leurs qualités esthétiques et techniques. Le Paris grec 510 rentre dans cette série, mais c'est un cas plus complexe, parce que ses illustrations ne s'appuient pas toutes sur un même modèle, mais sur plusieurs, dont elles reflètent

la structure et le style. C'est un Album d'images « factice », qui comprend des peintures apparentées par leur style à quelques-unes des miniatures du Vatican grec 699. Ce sont ces illustrations du Paris grec 510 qui ont amené les spécialistes à supposer la même origine constantinopolitaine au Vatican grec 699. Cette supposition, on le voit, ne manque pas de fondement. Mais l'art de tous les manuscrits grecs de l'époque envisagée est en partie l'art de leurs modèles (les premières illustrations du Cosmas ont été réalisées au vi^e siècle, loin de Constantinople) et leur attribution à Constantinople, jamais attestée par un texte, n'est que le fruit de déductions plus ou moins contraignantes.

Tous ces manuscrits enluminés mériteraient

d'être étudiés à nouveau, quant au problème du lieu de leur origine. Les publications récentes de miniatures, de mosaïques et de peintures murales des ix^e-xi^e siècle, à Constantinople, sur les îles grecques, en Cappadoce, en Italie Méridionale, devraient permettre des précisions nouvelles à cet égard. Les études byzantines, dans leur ensemble, y gagneraient et, mieux informé, on sera sans doute en mesure de répondre au problème du lieu d'origine de l'art des miniatures du Vatican grec 699. L'article du R. P. Leroy pourrait servir de point de départ à une révision de ce genre.

A. G.

par I. SPATHARAKIS

Among byzantine manuscripts few are more famous than MS. Graecus. 510 in the Bibliothèque Nationale in Paris. While it has mainly attracted attention because of its illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, scholars have always managed to devote a few words to the first pages of the manuscript, a gathering consisting of three leaves. Here is depicted the Emperor Basil I (867-886) and his family, imperial portraits which provide the key for the date of this Codex.

On the verso of folio A is represented the figure of the Pantocrator which is considerably damaged. This miniature need not detain us, since in this study our purpose is to re-examine the portrait on folio Bv (figs. 2, 5) and, if our suggestions for an identification are acceptable, to assign a more precise date to the manuscript.

Although the imperial portraits have been described¹, we consider it necessary to give a detailed description of them, because some

details will be needed to make our exposition clear. On folio Cvo (fig. 3) the figure of Basil I (ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ) stands against a gold background. The Emperor wears an elaborate tunic, the purple *skaramangion*² and over it the *loros* which is gold with narrow blue bands decorated with pearls and forming square patterns with red gems in the middle; the lining of the *loros* is purple. The boots are red (ὑποδήματα ῥόυσα) ornamented with pearls. To the right of Basil stands the archangel Gabriel (ΑΡΧΙΕΠΙΣΤΑΤΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛ) wearing the same costume as the Emperor, on whose head he places the *stemma*. The *stemma* is a gold diadem decorated with two double rows of pearl and other precious stones; on the top it has a cross. On the left side are some traces of the *prependulia*³ hanging from the *stemma*. On the left, the prophet Elijah (Ο ΑΓΙΟΣ ΗΛΙΑΣ)—the patron saint of Basil—hands to the Emperor a purple *labarum*⁴. The heads of all three

We should like to thank Prof. A. Grabar with whom we have had most constructive discussions and Dr. T. Velmans who was so kind to attract my attention to an unpublished photograph of the portrait of Basil I in the Paris. Gr. 510, which she is publishing soon in an article in *Monuments et mémoires Piot* to appear in April 1974; M^{me} M.-L. Concasty and M. Ch. Astruc for facilitating our examination of the manuscript; M^{me} C. Morrisson for the assistance with numismatics; and last but not least Prof. F. R. Hurlbeck of the University of Wisconsin for his assistance with English.

1. H. OMONT, *Fac-similés de miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XI^e siècle*, Paris, 1902, p. 12-13; see also for the older bibliography on this codex.

2. Constantinus Porphyrogenitus does not mention the word *sakkos*, the name in the Palaeologean era of the garment on which the *loros* was used. In the beginning of chapter 46 of his *de ceremoniis* he wrote that on the Sunday of Easter the despotes left the Palace

in a purple *σκαρμαγγιον* and in a *σαγιον* (a cloak). In the apartment of the Palace of Daphne they changed the *sagion* for the *τζιτζικιον*. After the *aspasmos* they took off the *tzitzakion* and put on the *loros* and the *stemma*. From this description it may be concluded that the garment on which the *loros* is found can be nothing other than the *skaramangion* (Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, éd. A. Vogt, Paris, 1935-40, tome I, livre I, p. 175 ff.).

3. The *πρεπενδουλια* decorated the *stemma* during the whole Byzantine period. From the description of the crowning of the Augusta by Constantinus Porphyrogenitus (*op. cit.*, ch. 50, tome II, livre I, p. 17) we learn that the *prependulia* were not fixed on the crown but were removable. The despot (emperor) placed the crown on the head of the Augusta, then he received the *prependulia* from the Patriarch and hung them from the crown.

4. The same *labarum* is also found on the coinage of Basil I (C. Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines*, tome II, Paris, 1970, pl. LXXV).

figures, the faces of which have almost completely disappeared, have haloes, and all three stand on a common wide *suppedion* decorated with the same pattern, but larger in scale, as the *loroi*. Around the figures is an inscription in white letters on blue ground of which the beginning is difficult to read. In these verses⁵ Elijah guarantees Basil the victory and Gabriel crowns him protector of the world.

The Empress Eudocia (ΕΥΔΟΚΙΑ ΑΥΡΟΥΚΤΑ) is depicted on folio Bv flanked by her sons Leo (ΛΕΩΝ ΔΕΣΠΟΤΗΣ)⁶ and Alexander (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ), both represented as children (fig. 4). They all wear costumes similar to Basil's. The crown of Eudocia, whose face is seriously damaged, seems more luxurious than that of Basil. She holds a scepter in her right hand and in her left a *globus terrae*. The faces of the two children are well preserved. Leo carries a *stemma* less luxurious than that of his father—two simple rows of pearl instead of two double rows—but wider than that of Alexander. There are some traces of precious stones on the diadems. He holds in his left hand an orb similar to his mother's and in his right one a red *anexikakia* with pearls. Alexander holds too an orb and an *anexikakia*. All three orbs have a greenish colour on the lower half and a sky blue colour with white waves on the upper half. Because of their transparency we can see the fine drawing of the hands holding them. The right half of the orb of Alexander is covered by the border of an inscription, but it is still visible under the paint. The inscription⁷

was added after the figures were finished and is very similar to that of folio Cvo.

The decoration of folio Bv—the folio which is central to our discussion—consists of a large golden cross on a blue background enriched with fringe and precious stones; it rises from a small stepped podium (fig. 2). Two half palmettes under the cross give to it at the same time the shape of an anchor. The leaves are gold in colour and their interiors have a light and dark shading of purple. An inscription in golden letters reads IC XC NIKA⁸; the miniature is bordered by a red line. At many places, but especially in the middle, the paint has flaked revealing a light brown pen drawing of two portraits of high quality (fig. 5). In the middle appears a bearded person with a diadem a little narrower than that of Basil. There are some traces of precious stones on it. Also the upper part of the *loros* is visible. On the right side of this bearded man is a portrait of a young person with a *loros* placing the diadem on the first figure. The diadem is held on the other side by another hand which allows us to assume that a third person in all likelihood exists under the paint. As no traces of inscriptions are visible the portrait of the crowned person cannot be identified with certainty. This has not prevented scholars from identifying this partially revealed figure as a portrait of Basil⁹. Is there any evidence to support such an identification? Is there any reason to think that the same person would be represented twice, crowned by a supernatural power, at the beginning of a codex?¹⁰ Why should one of the portraits then be

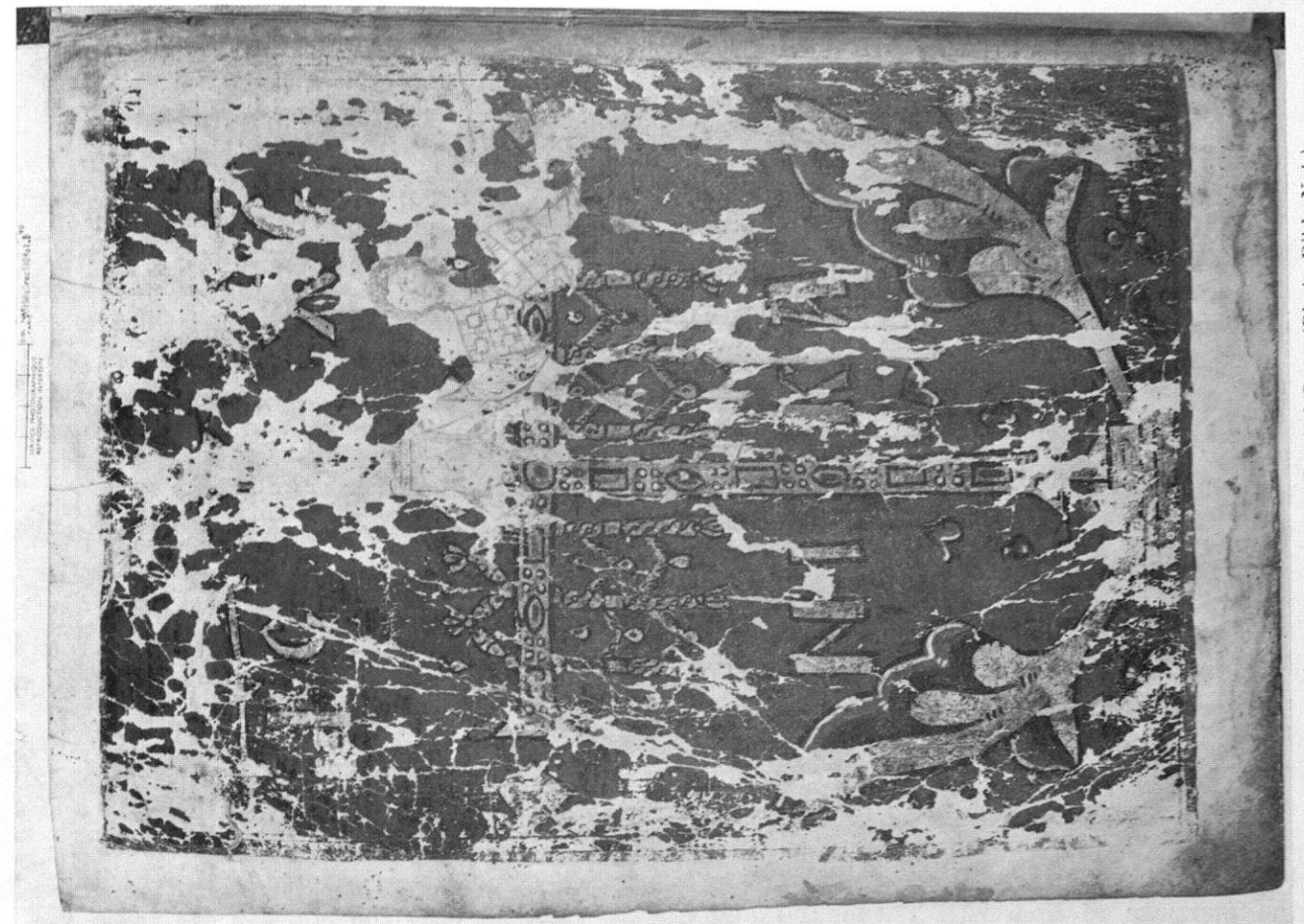


Fig. 2. — Par. Gr. 510, f. Bv. Leaved Cross (Photo Bibl. Nat.).



Fig. 1. — Par. Gr. 510, Cr. Leaved Cross (Photo Bibl. Nat.).

5. H. OMONT, *op. cit.* (note 1), p. 13 for the verses in Greek.

6. The word *δεσπότης* does not imply in this period a rank in the hierarchy, but an epithet for the Emperor and his crowned sons. *Despotes* as a rank was first introduced in 1163 by Manuel I Comnenus and given to the young prince Bela, husband of his daughter and son of Geiza II of Hungary (R. Guillard, «Études sur l'histoire administrative de l'Empire byzantin, Le despote», *Revue des Études Byzantines*, 17, 1959, p. 52-89).

7. H. Omont, *op. cit.* (note 1), p. 12 for the verses in Greek.

8. G. Millet, «Les iconoclastes et la croix à propos d'une inscription de Cappadoce», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 34 (1910), p. 105, fig. 3.

9. An attempt to determine when the drawing was first observed and identified as Basil I leads one to the late 19th century. N. P. Kondakov (*Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris-Londres,

1886-91, tome II, p. 58; the Russian edition appeared in 1876) did not mention the drawing; neither did H. Bordier in describing the cross (*Description de peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 66). H. Omont (*op. cit.* note 1, p. 13) in 1902 noted: «On remarquera au-dessous de la première de ces peintures (i.e. folio Bvo), les traces d'une esquisse des figures de l'empereur Basile le Macédonien et de l'archange Gabriel, représentés plus loin sur la planche XIX» (Plate XIX reproduces Basil between Elijah and Gabriel on folio Cvo). — Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958, no. 9: «au fol. Bvo, sous la peinture écaillée, esquisse du portrait de Basile couronné par saint Gabriel».

10. Nicephorus Botaneiates is depicted four times in the beginning of the Codex Coislin 79, but the figures with which he is each time represented are different.

covered by a cross? No scholar has been able to give a reasonable answer to these questions nor has anyone seen a problem in them.

Before turning our attention to this problem with its several questions, it must be noted that on folio Cro (fig. 1) is a cross identical to that on folio Bvo.

Concerning the date of the manuscript Bordier¹¹ assigned it to the reign of Basil I (867-886). The span was narrowed by Kondakov, who observed the absence of Basil's first son, Constantine. As this son died in 880, he dated the manuscript between 880 and 885 (*sic*)¹². On the same ground the same date—corrected to between 880 and 886—has been generally followed by many scholars, among them Omont¹³, Millet¹⁴, Morey¹⁵, Weitzmann¹⁶ and Buchthal¹⁷. Prof. Der Nersessian¹⁸ suggested an even more narrow span, namely, between the death of Constantine and the death of the Empress Eudocia. The year of the death of the latter is not known, but it occurred between the marriage of Leo with Theophano and 886. For the date of this marriage she followed the one given by Grumel¹⁹ (882/883). An anonymous biographer of Theophano²⁰, in the passage devoted to Eudocia's death, called Theophano *νέα νύφη*. Because of this designation, Der Nersessian places the death of Eudocia in 882/883 and concludes:

"consequently the manuscript must have been illuminated between 880 and 883". Lazarev²¹ accepted this date for the codex.

It is worth mentioning now the pertinent observations of Der Nersessian about the first folios of the Codex. Folio A, with the miniature of the Pantocrator, is a single leaf now joined to folio C. The order of the conjoined leaves B-C seems to have been disturbed, when the manuscript was rebound in 1602. According to Der Nersessian, the two leaves were folded backward at that time and the original order would give us: first one cross and on the verso the portrait of Basil, then Eudocia with her two sons and on the verso the other cross, the latter covering the enigmatic portrait. This suggestion is very plausible and it seems more than likely that the portraits were made to appear in this order. Concerning the drawing, the eminent scholar noted: "A change has already taken place, while the manuscript was being illustrated. Under the flaked background of the cross on folio Bvo one can see parts of a preliminary sketch for the portrait of Basil I". Although she further pointed out iconographical differences between this sketch and the finished portrait of Basil on folio Cvo, she did not question whether the portraits might belong to different persons.

We should like to put aside the theory

11. H. Bordier, *op. cit.* (note 9), p. 62.

12. Here, too, we have tried to determine the period in which this date was first assigned to the manuscript. Kondakov (*op. cit.* note 9) was among the first to date the codex after Constantine's death: "Ce superbe manuscrit a été exécuté pour l'empereur Basile le Macédonien, et dans tous les cas, sous son règne, entre les années 880 et 885 (*sic*); car les deux fils de Basile Léon et Alexandre, représentés dans le volume, furent proclamés empereurs à peu près à la même époque, après la mort de son fils aîné Constantin qui eut lieu en 880".

13. H. Omont, *op. cit.* (note 1), p. 10 n. 3: "La date des premières peintures de ce manuscrit, sur lesquelles sont figurés l'empereur Basile et sa femme Eudocie, peut être fixée entre 880 et 886. L'impératrice Eudocie est en effet représentée sur l'une de ces miniatures entre deux de ses fils, Léon et Alexandre; son fils aîné Constantin était mort en 880".

14. G. Millet, *L'art byzantin* in A. Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome I, 1^{re} partie, Paris (1905), p. 240: "Le nom des princes indique la date exacte de l'œuvre, entre 880 et 886".

15. C. R. Morey, "Notes on East Christian Miniatures", *The Art Bulletin*, 11 (1929), p. 92.

16. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9.*

und 10. Jahrhunderts, Berlin, 1935, p. 2-3: "...cod. gr. 510, die, nach den Widmungsbildern zu urteilen, in der unmittelbaren Umgebung des kaiserlichen Hofes entstanden zu denken ist und deren Entstehungszeit sich ziemlich genau ermitteln lässt. Das erste Widmungsblatt stellt die Kaiserin Eudokia mit ihren Söhnen Leo und Alexander dar. Der älteste Sohn Konstantin, der 880 starb, fehlt. Auf dem zweiten wird der Kaiser, Basilio Macedo, vom Erzengel Gabriel gekrönt. Basilio starb 886, so dass die Entstehungszeit der Handschrift in die Jahre zwischen 880 und 886 fällt".

17. O. Buchthal, "Some notes on Byzantine Hagiographical Portraiture", *Gazette des Beaux-Arts*, 62 (1963), p. 84: "...the celebrated manuscript gr. 510, written in Constantinople for the Emperor Basil I between 880 and 886".

18. S. Der Nersessian, "The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris, Gr. 510", *D.O.P.*, 16 (1962), p. 197-228.

19. V. Grumel, "La chronologie des événements du règne de Leo VI", *Echos d'Orient*, 39 (1936), p. 27.

20. *Zwei griechische Texte über die Hl. Theophano, die Gemahlin Kaisers Leo VI*, herausgegeben von E. Kurtz, St.-Petersbourg, 1898, p. 7.

21. V. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina* (Torino, 1967), p. 136; for bibliography on the Codex see p. 171 n.38.

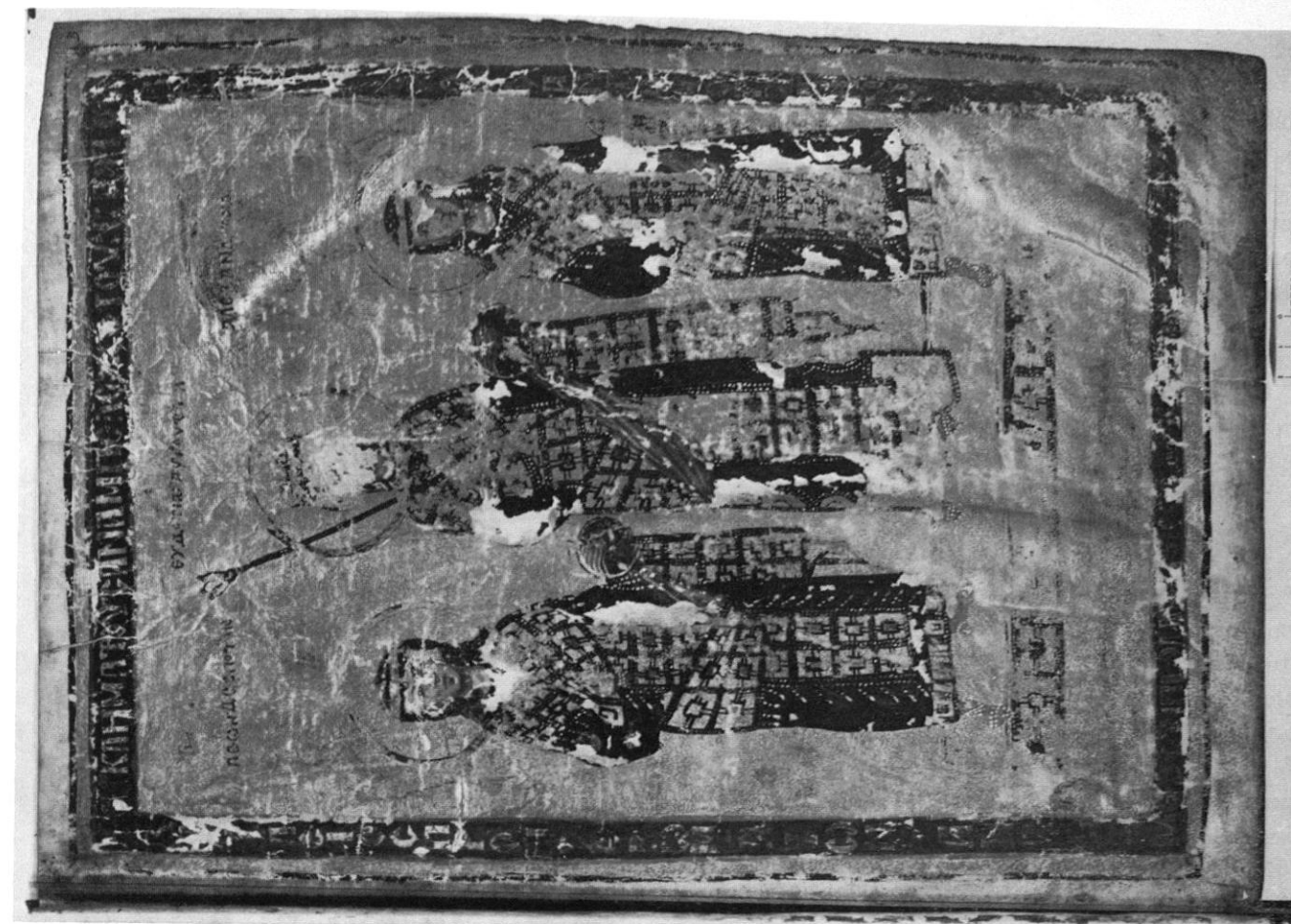


Fig. 4. — Par. Gr. 510, f. Br. Eudocia Augusta with her sons Leo and Alexander (Photo Bibl. Nat.).

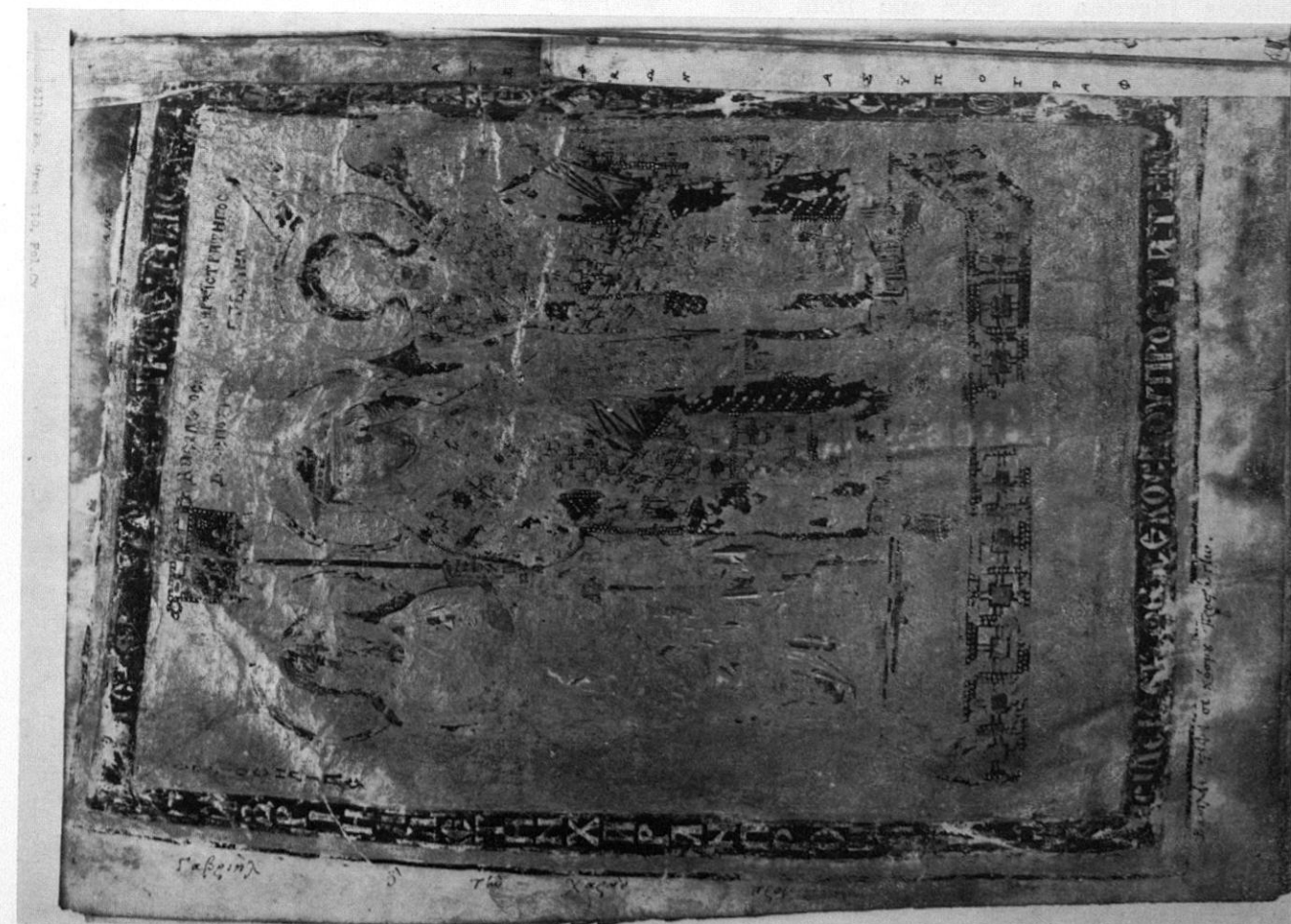


Fig. 3. — Par. Gr. 510, f. Cv. Basil I (Photo Bibl. Nat.).

that the drawing represents Basil—which has never been proved with convincing arguments—and propose instead that what we see here is the portrait of his eldest son Constantine. Such an attribution raises a number of questions, which it will be the purpose of this paper to answer. The first two questions are: What is the age of the person of the drawing (fig. 5) and what was the age of Constantine at his death? The former question is difficult to answer, since there is little indication of age in the portrait of a bearded person. The colour of the beard—black, grey or white—might conceivably tell us something about three broad periods in the life of an adult person. But in this instance the colour is indeterminate, and although we should like to see in the drawing the face of a young person, we cannot counter any argument for or against any age. Any discussion of age must therefore rely on other facts. Constantine's age at his death is also not easily determinable. The year of his birth is not known. Basil married Eudocia Ingerina in 865²² and from this union were born three sons: Leo, Alexander and Stephen. As Constantine was a son of Maria, Basil's first wife, he was born before 865. Basil had four daughters, probably from his first marriage, Anastasia, Anna, Helena and Maria²³, but we do not know whether Constantine was younger or older than any of his sisters. We know that Constantine was made co-Emperor on January 6, 869. In the same year legates of Louis II arrived in Constantinople to arrange a marriage between Constantine

and Irmengard²⁴. Furthermore Basil took him on a campaign to Germanicia²⁵. According to Constantine Porphyrogenitus, Constantine died in the "flower of his age" and in the "strength of his youth"²⁶. Using all these facts to prove that he was a son of Maria and not of Eudocia, Vogt suggested that he was born in 859 or earlier²⁷; Adontz even proposed a date around the year 855²⁸. While they may be right, we do not want to use their proposals yet to prove that Constantine was bearded.

As our problem is of iconographical nature, the coins of this period may be of crucial assistance. The illustrations published by Wroth²⁹ and Morrisson³⁰ show Constantine always as a beardless child³¹. An examination of the collection of coins in the Bibliothèque Nationale has revealed a *folles*³² from Constantinople on which Constantine is represented as bearded (fig. 6). He is sitting on the right side of Basil, while on the other side Leo is shown beardless³³. Thus it is conceivable that Constantine could have been depicted in the Codex wearing a beard.

The next question to be answered is whether the sketch was made by the same hand that made the other imperial portraits. The pattern of the *loros* of Constantine and of the archangel (fig. 5) are identical with that of the *loroi* of the other figures (fig. 3-4). The face of the archangel of folio Bv^o is of the same type as the faces of Leo and Alexander, the best preserved of the portraits. The way the archangel raises his arm to crown Constantine is the same as that of Gabriel crowning Basil. All diadems are

22. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, Oxford, 1968, p. 233 n. 1 with further bibliography.

23. A. Vogt, *Basil I, Empereur de Byzance et la civilisation byzantine à la fin du IX^e siècle*, Paris, 1908, p. 59 and notes 4-5.

24. A. Vogt, *op. cit.*, p. 58; F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453*, München-Berlin, 1924, p. 58, Nr. 480.

25. Vit. Basil. 46 (Migne, *PG*, CIX, 293 C-D).

26. Vit. Basil. 98 (Migne, *PG*, CIX, 361 A-B).

27. A. Vogt, *op. cit.*, p. 59.

28. N. Adontz, « L'oraison funèbre de Basil I », *Byzantion*, 8 (1933), p. 509.

29. W. Wroth, *Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, Chicago, 1966, pl. L 11-19, pl. LI 1-6.

30. C. Morrisson, *op. cit.* (note 4), pl. LXXV Cp/AV/02-07, AE/05, 11-12, 23, X/AE/05.

31. W. Wroth (*op. cit.*, p. 441 nos 30, 31, 32, pl. LI 1-2) and H. Goodacre (*A Handbook of the Coinage of the Byzantine Empire*, London 1957, p. 188 no. 5) described a provincial *semis*, on which Constantine is represented bearded. M^{me} Morrisson has pointed out that these provincial coins from Syracuse are all alike, whether they represent Michael III, Basil I, or Constantine. They obviously contain no portraits and are useless for our purpose.

32. C. Morrisson, *op. cit.* (note 4), p. 545 no. 34/Cp/AE/18.

33. The fact that on the legend of the coin the name of Leo is written above the bearded Constantine, does not necessarily identify him as Leo. Legends are not always to be trusted and as only one of the two sons of Basil has on the coin a beard, this can be only the elder Constantine, Leo having been born in 866.

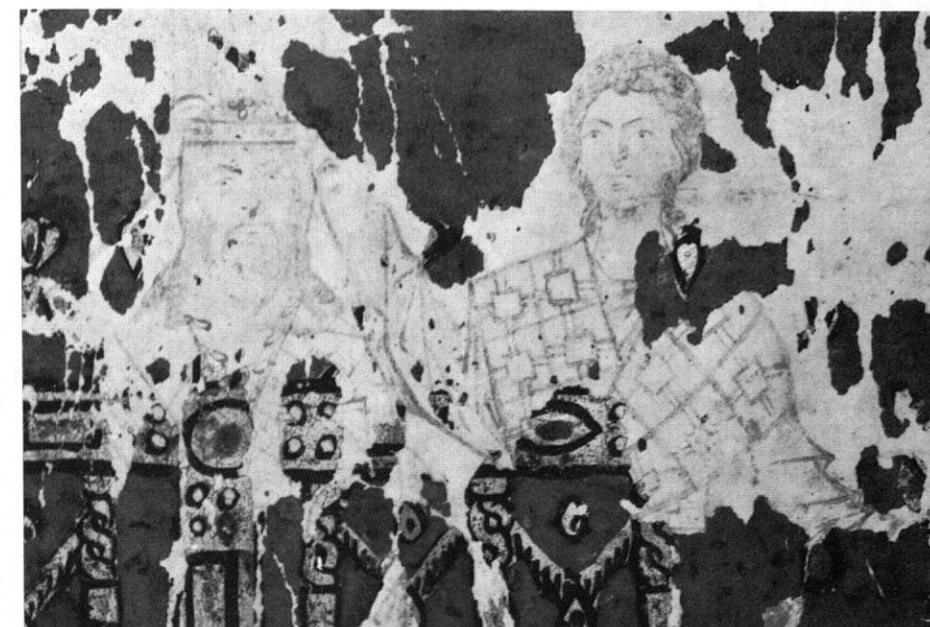


Fig. 5. — Detail of Fig. 2. Constantine son of Basil I (Photo Bibl. Nat.).



Fig. 6. — *Folles* with Basil I and his sons Constantine and Leo (Photo Bibl. Nat.).

similar in type. It seems likely, therefore, that the portraits all come from the same hand. Traces of the lower part of the garment of the archangel of folio B_{vo} are to be seen, but of the third figure there are no further traces revealed than the arm described above. Nor are there any signs of an inscription that would give the name of the figures. We do not know, therefore, whether the portrait or at least the sketch was ever finished. There are no remains of paint belonging to the figures; if the portrait was ever painted, the paint was probably removed when the figures were covered by the cross.

To identify the sketch as a portrait of Constantine we must also answer why it was covered by the cross. The only reasonable explanation lies in the death of Constantine in 879³⁴. But still another problem presents itself: could the portrait have been made some time earlier and covered only after Constantine's death, or was it covered while the manuscript was still in the workshop? The key to the answer to these questions is the cross over the drawing and that of folio C (fig. 1). Both crosses are identical in shape and have the same blue background, the same gold, the same red line as border and the same shading of purple in the leaves, all of which allows us to assume that both were made by the same hand. Both crosses, however, could have been made later than the portraits. A comparison of the decoration and colour of the two crosses with that of the imperial portraits and other illustrations in the Codex has again revealed striking similarities. The blue of the background of the cross is the same as the blue on which are written the white

letters of the inscriptions round the imperial portraits and as the blue in many other miniatures of the Codex. The red of the line bordering the blue background of the cross, as well as in some spots decorating the cross, is the same as the red of the boots and *anexikakia*'s of the imperial portraits; the same red we find in many other miniatures. The purple of the leaves of the two crosses is the same as the purple of the lining of the *loroi* and the purple used in other miniatures. The decoration of the body of the two crosses is similar to that on the border of the miniature on folio 149, the headpiece on folio 239_{vo} and other places³⁵. The gold borders of the miniatures with the portraits are as wide as the gold borders of most of the other miniatures. The best preserved portrait of Leo shows the same conception and colour modulation on a greenish base as the face of Maria on folio 3_{vo} and many other faces in the Codex. All these similarities lead to the conclusion that the drawing of Constantine's portrait was covered by the cross while the manuscript was still in the workshop and that the imperial portraits including the sketch, the two crosses and at least most of the miniatures in the codex were made by the same hand and at the same time³⁶. If our identification of the portrait of the drawing with Constantine is correct, then we have a precise date for the execution of the Codex Par. Gr. 510, the year 879.

This year of execution would help to explain why Leo on folio B_{vo} (fig. 4), who was crowned co-Emperor on January 6, 870, is qualified as *despotes*, while Alexander only as *adelphos*; Alexander was only crowned co-Emperor shortly after Constantine's death. Since the representation of Basil has a

34. The date of Constantine's death is fixed as September 3, 879; see P. F. Halkin, 'Trois dates historiques précisées grâce au Synaxaire', *Byzantion*, 24 (1954), p. 14-17; V. Grumel, 'Quel est l'Empereur Constantin nouveau commémoré dans le synaxaire au 3 septembre?', *Analecta Bollandiana*, 84 (1966), p. 257 and especially 'La VI^e session du concile Photien de 879-880', *Analecta Bollandiana*, 85 (1967), p. 336-337.

35. See the reproductions of H. Omont, *op. cit.* (note 1), pl. XXVII (fol. 71 _{vo}), pl. XXXIV (fol. 149), J. Ebersolt, *La miniature Byzantine*, Paris-Bruxelles, 1926, pl. XVI 3 (fol. 239 _{vo}).

36. M. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*

und Paris², Berlin, 1837-1839, Teil III, p. 202, 204 ff., distinguished at least two different hands of which one was better than the other. He assigned the imperial portraits—he did not mention the sketch—and most of the miniatures to the "better" hand. Bordier, *op. cit.* (note 9) p. 62, gave the opinion of Montfaucon, who thought that the manuscript was a little older than the imperial portraits and that the latter were inserted in the Codex when it came into the possession of the Emperor. Bordier himself believed that the Codex including the portraits was made for the use of Basil I. This is also the opinion of many other scholars, for example, Millet (see note 14), Weitzmann (note 16) Buchthal (note 17).

triumphal character³⁷, indicated by the inscription, the giving of the *labarum* by Elijah and the crowning of the Emperor as victor, the latter of which is again found in the representation of Constantine, we suspect that the Codex was made for the return of the Emperor and his son from the successful campaign in Germanicia³⁸. Constantine Porphyrogenitus

described the triumph of Basil in Constantinople, in which Constantine also took part³⁹.

I. SPATHARAKIS,

Netherlands Organization
for the Advancement of
Pure Research (Z. W. O.).

Leyden.

37. On the triumphal representations of this Emperor and the Emperor in general, see A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 40, *passim*.

38. A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes*, tome II, 1^{re} partie; *La dynastie Macédonienne*, Bruxelles, 1968,

p. 94, places the campaign in Germanicia after January 879, a date already suggested by A. Vogt, *op. cit.* (note 23), p. 332.

39. Constantine Porphyrogenitus, *De Cerimoniis* I, éd. I. Reiske, Bonn, 1839, p. 498 ff.

L'ÉGLISE RUPESTRE DE LA NATIVITÉ DANS L'ÎLE DE NAXOS. SES PEINTURES PRIMITIVES*

par Maria PANAYOTIDI

L'église rupestre de la Nativité¹ dans l'île de Naxos est située au milieu du versant occidental du mont Prophitis Élias, en face du village de Sagri. On y accède par un sentier, parfois à peine tracé, à une demi-heure de marche du lieu-dit « Stavros », sur la route principale qui conduit de Chôra au Nord-Est de l'île (fig. 1).

Il s'agit d'une grotte souterraine, vaste et impressionnante, légèrement transformée en église (fig. 2). Par-dessus se dressent les ruines du monastère² de la Vierge Kaloritissa (les villageois le nomment Kaloritsa)³.

La fête de la « Synaxe de la Théotokos » (rassemblement en l'honneur de la Vierge) est célébrée le 26 décembre.

I. L'église se compose d'une large nef et d'une abside (fig. 5). A la hauteur du chancel,

il y a rétrécissement de la largeur de la nef, provoqué surtout par la configuration de la caverne. La nef mesure environ 12,20 m x 7,25 m ; le sanctuaire 5,50 m de longueur avec l'abside. Celle-ci couverte d'un cul-de-four dont le plan affecte la forme d'un demi-cercle, est très petite par rapport à l'ensemble (1,35 m de profondeur et 2,98 m d'ouverture). Un banc assez large, comprenant un trône en son centre, forme le synthronon⁴. L'autel, au milieu, est un bloc en maçonnerie, presque carré⁵.

Dans la paroi orientale de la partie nord du sanctuaire, une niche est creusée ainsi qu'une autre, irrégulière et beaucoup plus petite, à l'extrémité orientale de la paroi nord.

Le templon, abimé, est en grande partie remplacé par une mauvaise iconostase de

* Cet article est un extrait de la thèse de 3^e cycle « Les monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille », préparée sous la direction du professeur A. Grabar et soutenue en juin 1969 à la Sorbonne. Je tiens à remercier mon maître A. Grabar qui m'a toujours encouragée dans mon travail et M. le Dr. M. Chadzidakis, épheure général des antiquités, qui m'a autorisée à publier ce monument. Les fresques de Kaloritsa ont été photographiées par l'équipe de chercheurs de la « Fondation Nationale des Recherches » en septembre 1961. Pendant l'été 1965, le service archéologique de Grèce a entrepris les travaux de nettoyage et de conservation de ces fresques, réalisés par une équipe de conservateurs du Musée Byzantin.

1. N. KALOGHEROPOULOS, Τριανταπέντε άγνωστοί βυζαντινοί ναοί της Νάξου, dans Νέα Έστία, 14, 1933, fasc. 160, pp. 872-3 ; M. CHADZIDAKIS, The Mediaeval Painting in Southern Greece, dans The Connoisseur, mai 1962, p. 30, fig. 3 ; Id., Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, dans Αρχαιολογικόν Δελτίον, Χρονικά, 21, 1966, p. 31, et 22, 1967, p. 30, pl. 51-53 ; N. DRANDAKIS, Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Κυκλάδων, dans Αρχαιολογικόν Δελτίον, Χρονικά, 21, 1966,

p. 403 ; G. DIMITROKALLIS, Gli affreschi bizantini dell'isola di Nasso, dans Felix Ravenna, XLIV, 1966, p. 70, fig. 7 ; Id., The Byzantine Churches of Naxos, dans American Journal of Archaeology, LXXII, 1968, p. 284.

2. Pour le couvent, on a quelques mentions mais à une époque récente : V. CORONELLI, Isolario, Venise, 1691, p. 233 ; M. PITTON DE TOURNEFORT, Relation d'un voyage du Levant par ordre du roy... 2, Paris, 1717, p. 218 (Le couvent de bonne remontrance) ; J. LIGHTLET (trad. G. Kremos), Νάξος, dans Απόλλων Πειραιώς, 7, 1891, p. 164.

3. Pour le nom de « Kalon-oros » (belle montagne), A. KATZOUROS, Τοπωνύμια της Νάξου, dans Νάξια-κόν Αρχαίον, 1, 1948, p. 26.

4. Sur l'aménagement du synthronon : A. GRABAR, Remarques critiques brèves à propos de publications récentes. A. Synthronon dans les martyria byzantins, dans Cahiers Archéologiques, XII, 1962, p. 393.

5. Seuls le chœur et l'abside sont bâtis ; derrière celle-ci, la caverne se continue. On a dessiné le plan de ce prolongement d'une façon très hypothétique, d'après les indications qu'en donne J. Ιωάννου, Σπήλαια και πελεκημένες πέτρες στη Νάξο, dans Έλλάδα, mai, 1963, p. 14.

bois. Il s'agissait d'une clôture en maçonnerie, percée d'arcs, comme on peut le voir dans la partie gauche qui est conservée (fig. 2).

Les parois de la nef, très peu transformées, sont seulement bâties aux endroits où l'alignement le plus élémentaire le requiert. Sur le mur nord, trois piliers soutenant des arcs forment deux niches à fond plat. Vers l'ouest, une partie est isolée par un mur peu élevé (environ 2,30 m) et forme une chapelle à deux petites absides. Le plafond est celui de la grotte. L'église est seulement éclairée par la porte à l'ouest et par une ouverture, bâtie très haut dans la paroi occidentale ; celle-ci est creusée à côté et tout au long de l'escalier qui descend à la grotte, de sorte que son plafond forme avec celui de l'entrée une voûte assez vaste, soutenue par un pilier en maçonnerie, à l'ouest (fig. 3).

Une autre chapelle est placée à un niveau plus élevé. Son ouverture se trouve au milieu de l'escalier de la grotte. Deux niches ont été aménagées dans une cavité du côté Est.

II. L'église était en grande partie peinte. La décoration de l'abside et de la niche nord du sanctuaire ainsi que quelques traces de couleurs dans l'arc triomphal sont les peintures primitives de l'église⁶. A celles-ci, il faut joindre la première décoration de la niche droite de la chapelle qui se trouve dans l'église. Sous la fresque du saint (Pantéléimon?), maintenant conservée au Musée Byzantin, est apparue la peinture d'une croix (fig. 4). Des ornements l'entourent,

ainsi que l'inscription : $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ / $\overline{\text{NI}} \overline{\text{KA}}$ « Jésus Christ vainc »⁷. Au-dessous, une autre inscription peut être reconstituée : $[\text{OI}] \text{KO}[\text{C}] \text{TOY}$ / $\text{AFIOY} \text{IQ} \text{TOY XPCOCT}[\text{OMOY}]$, « Église de Saint-Jean-le-Chrysostome⁸ ». La forme de la croix de Malte, décorée, ainsi que les ornements qui l'entourent, prouvent qu'il s'agit de la première décoration et non d'une peinture « apotropaïque ». Peut-on y voir la première chapelle faite à la hâte⁹?

L'abside était entièrement peinte (fig. 7) ; elle a gardé, en bon état, son décor et la fraîcheur des couleurs originales.

L'ensemble est divisé en deux registres.

En haut, dans le quart de sphère, la Vierge avec l'Enfant est assise sur un trône gemmé, à dossier en forme de lyre, qui repose sur une estrade ; elle est entourée de deux anges inclinés (fig. 9 et 10), vêtus à l'antique, et de deux personnages qui flanquent la composition. A droite de la Théotokos se trouve saint Jean Baptiste. Le visage et la partie supérieure de son corps sont presque complètement détruits. Nous ne pouvons pas savoir s'il porte la mélote, ce qui est probable, ou le chiton et l'himation ; il maintient le rouleau déployé sur lequel on distingue les mots :

.....
 .MN
 OC
 [Ἰδὲ ὁ Ἄ]μνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ
 αἰρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου.
 TOYΘY
 OEPOH
 TAC
 AMAPTI
 ACTOY
 KOCTMOY

« Voici l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde » (Jean I, 29).

Le personnage de gauche ne se distingue par aucun attribut, et ses vêtements, le chiton et l'himation, sont assez neutres ; il dirige la main droite vers la Vierge. Pouvons-nous l'identifier avec le prophète Isaïe¹⁰?

Dans le registre inférieur, au-dessus du trône épiscopal, la Vierge figure, cette fois en buste, dans un médaillon encadré (fig. 8). De part et d'autre, se tiennent les apôtres, en deux files de six, avec les deux

6. La majeure partie de la décoration est d'une époque plus récente ; elle est située sur la paroi sud du sanctuaire, dans la nef et les niches des chapelles, pour ne pas citer les repeints, qui selon une inscription, peuvent être attribués au XVIII^e siècle : M. CHADZIDAKIS, *op. cit.*, p. 30.

7. A. FROLOW, *IC-XC, NI-KA*, dans *Byzantinostavica*, XVII, 1956, p. 98-113.

8. M. CHADZIDAKIS, l. c.

9. Selon une tradition populaire, un berger aurait trouvé l'icône de la Nativité du Christ et il aurait bâti lui-même la grotte : N. KEPHALLINIADIS, *Oi ékklēsiēs tēs Názou kai oi θρῦλοι τῶν, τ. Α'*, Athènes, 1963, p. 49. La limite antérieure est la fin du VIII^e siècle : A. FROLOW, *op. cit.*, p. 100.

10. La tête et la partie gauche du personnage sont détruites. Nous ne pouvons distinguer aucun attribut pour l'identifier, sauf le geste de la main droite ; de plus il existe un emplacement à gauche du prophète où on pourrait reconstituer un rouleau déployé qu'il devait tenir dans la main gauche. Le sens de l'iconographie nous invite plutôt à pencher pour le prophète Isaïe.

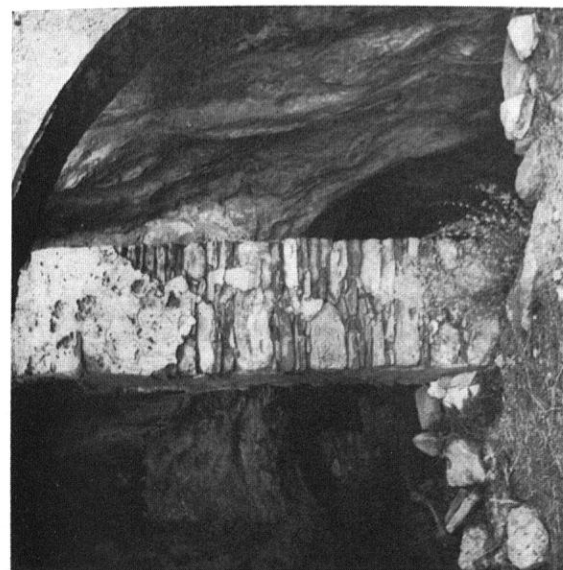


Fig. 3. — L'entrée de la grotte.



Fig. 4. — Chapelle dans la grotte, niche droite, première décoration.

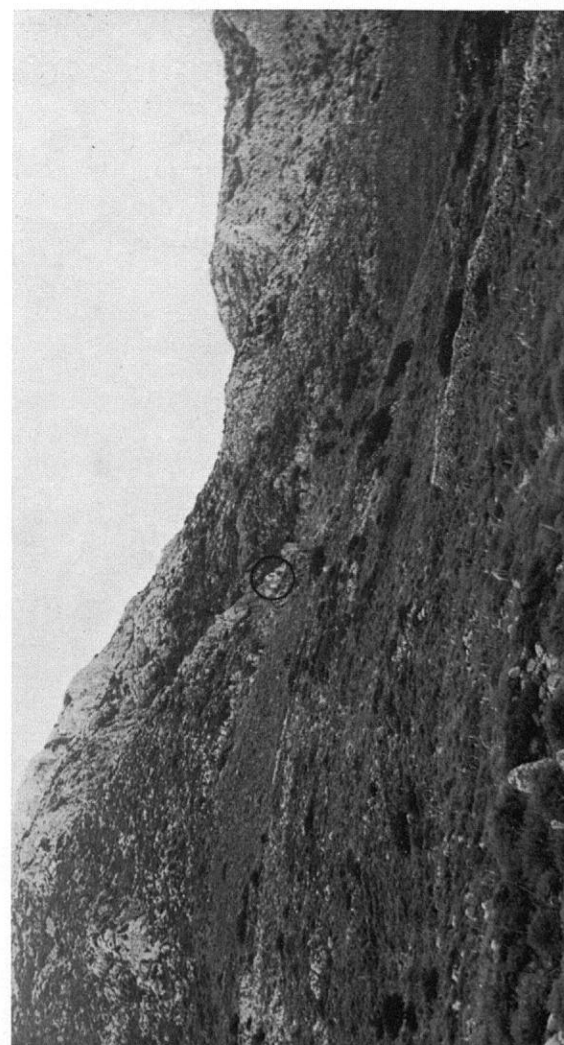


Fig. 1. — Le mont Prophitis Elias avec les ruines du monastère de Kaloritsa.

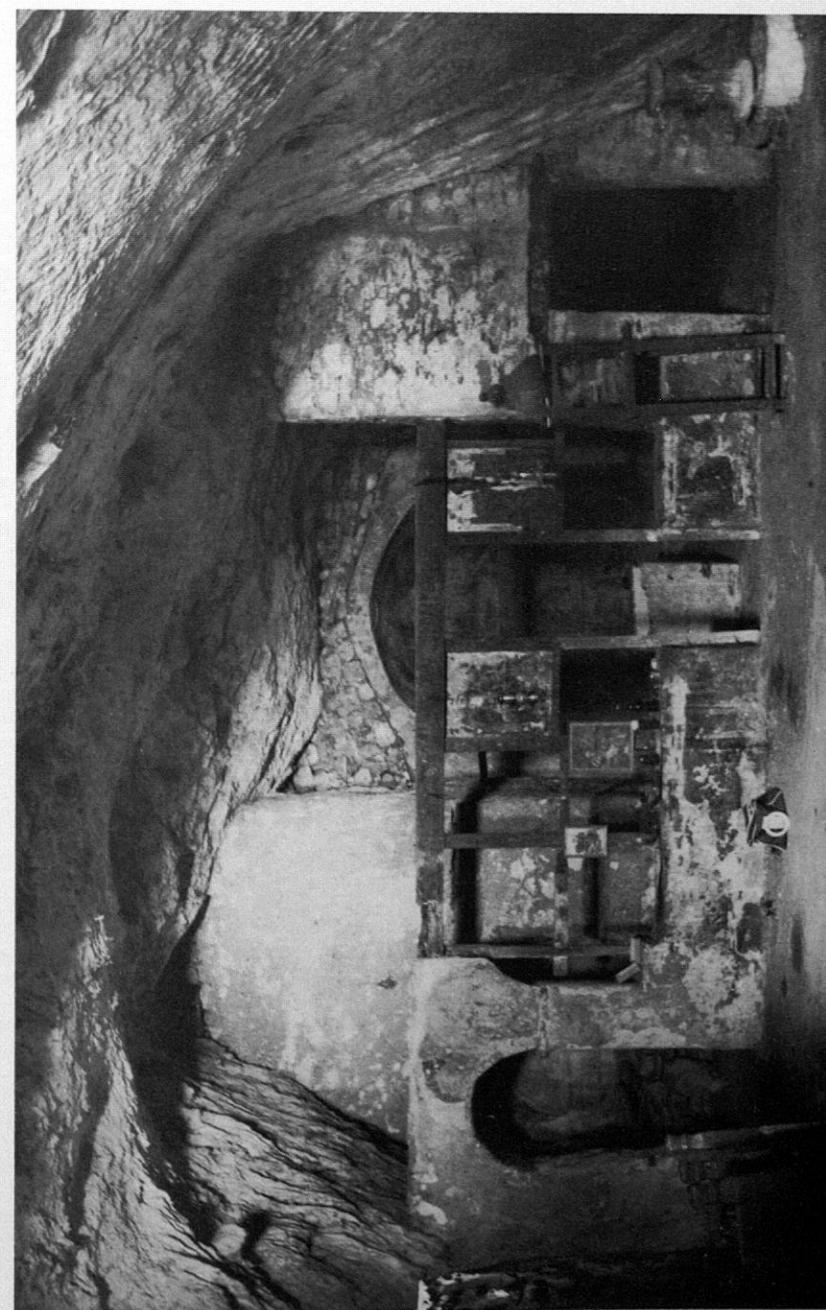


Fig. 2. — La grotte.

coryphées en tête, Paul à droite et Pierre à gauche de la Vierge (fig. 13, 14). L'absence d'inscriptions et leurs visages abîmés ne nous permettent pas d'identifier les autres, même s'ils étaient à l'origine, par leurs traits, reconnaissables. Portant le chiton et l'himation, ils tiennent de la main gauche le rouleau ou le livre et lèvent la main droite devant eux; la paume ouverte est tournée, tantôt vers le spectateur, tantôt vers l'apôtre¹¹.

Dans son ensemble la composition n'a pas son pareil, dans l'art byzantin, mais les détails de la représentation nous aident à l'expliquer. La Théotokos entourée d'anges est le schéma que nous rencontrons le plus souvent dans la conque de l'abside, après l'iconoclasme¹², mais nous le trouvons aussi avant¹³. Au contraire, la Vierge flanquée d'autres personnages se rapproche de la conception pré-iconoclaste¹⁴. A l'époque qui suit la querelle des images, la Vierge est représentée avec deux anges et deux autres personnages identifiés à des saints, dans l'église « archaïque » d'El Nazar, en Cappadoce¹⁵, tandis que dans l'abside nord de Direkli Kilise, en Cappadoce (fin ^x^e siècle) on a pu remarquer une représentation analogue : la Théotokos adorée

par deux anges et entourée de deux prophètes¹⁶.

De toute façon, l'idée exprimée est celle de l'Incarnation, de la « Théophanie la plus durable et la plus importante pour notre salut »¹⁷; mais dans notre représentation, l'effort pour rendre cette idée très claire est évident, non seulement par l'image triomphale de la Vierge, ce qui est le cas habituel, mais aussi par les mots que le Précurseur représenté a prononcé au lendemain du Baptême (Jean I, 29). C'est pour cela que nous reconstituons l'autre figure comme Isaïe, le prophète du célèbre passage messianique sur la naissance du Fils de Dieu dans le sein d'une Vierge (VII, 14)¹⁸. Son attitude n'est pas inconnue dans l'art byzantin¹⁹. Saint Jean-Baptiste est figuré ici comme précurseur et prophète²⁰.

L'image des apôtres de part et d'autre de la Vierge, dans la zone inférieure de l'abside, se rencontre régulièrement dans les décorations des absides pré-iconoclastes²¹ et « archaïques » en Cappadoce²². Mais ce qui présente un intérêt spécial, c'est l'« imago clipeata » dans laquelle Marie est représentée. D'origine antique²³, elle se trouve aussi dans des monuments chrétiens²⁴. Ici nous ne pouvons

11. Leur immobilité et leurs attitudes identiques sont conformes à la représentation traditionnelle des témoins : A. GRABAR, *Martyrium*, II, Paris, 1946, p. 154.

12. Par exemple : K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki*, Graz-Köln, 1966, pp. 26-27, pl. 5; A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, Bačkov p. 57, Boiana pp. 118, 137, Zemen p. 187; St. PELEKANIDIS, *Καστοριά*, Thessalonique, 1953, pl. 48, 63, 119; N. DRANDAKIS, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσας Μάνης*, Athènes, 1964, p. 34, pl. 27 b-28.

13. Christa IHM, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 59-61.

14. *Ibid.*, pp. 56-59.

15. G. de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris, 1925, p. 178, pl. 40, i; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, « Bongers », 1967, pl. 6.

16. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes Cappadociennes*, dans *Byzantion*, XXXIII, 1963, p. 146; N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 190.

17. A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., p. 213.

18. H. LECLERC, *Isaïe*, dans *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, tome VII, 2, Paris, 1927, col. 1577-1582. A Sainte-Sophie de Constantinople, Isaïe (ix^e siècle) porte l'inscription avec le fameux passage : C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962 (Dumbarton Oaks Studies, VIII), pp. 58-59, pl. 78, 80-82; M^{me} Dosogne a remarqué qu'il doit être mis en relation avec le décor de l'abside : J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Théophanies-Visions auxquelles*

participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, dans *Synthronon*, Paris, 1968, p. 136.

19. Nous trouvons une représentation analogue mais beaucoup plus récente, du xvi^e siècle, dans l'église de Parigoritissa à Arta : A. K. ORLANDOS, *Ἡ Παρηγορητισσα τῆς Ἀρτης*, Athènes, 1963, pp. 128-131, fig. 126.

20. F. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, p. 358. La représentation du Précurseur avec le rouleau déployé contenant le passage « Jean I, 29 » est très fréquente : O. WULFF-M. ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonmalerei*, Dresden, 1925, p. 21, pl. 8; D. T. RICE-M. HIRMER, *The Art of Byzantium*, London, 1959, pl. 144; *L'art byzantin art européen*, 9^e exposition du conseil de l'Europe, Athènes, 1964, notice 68; G. de JERPHANION, op. cit., I, pp. 246, 265, II, pp. 133, 150; N. et M. THIERRY, *Haçli Kilise, l'église à la croix en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, octobre-décembre 1964, p. 248; O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pp. 39, 42.

21. M. J. CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baoult*, XII, 2, 1906, pl. XI, XXVIII, XCVII, 2; G. E. GUIBBEL, *Eccavations at Saqqarah*, 1906-1907, pl. 56; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, p. 174, fig. 186.

22. G. de JERPHANION, op. cit., I, p. 68; N. et M. THIERRY, op. cit., p. 248.

23. A. GRABAR, *Bulgarie*, op. cit., p. 66 note 2.

24. A. GRABAR, *L'« imago clipeata » chrétienne*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1957, pp. 209-213; G. A. WELLEN, *Theotokos, Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlichen Zeit*, Utrecht, 1961, p. 183-186. La thèse de l'auteur que l'« imago clipeata » disparaît après l'iconoclasme ne peut pas être acceptée; nous la trouvons dans une haute époque post-iconoclaste.

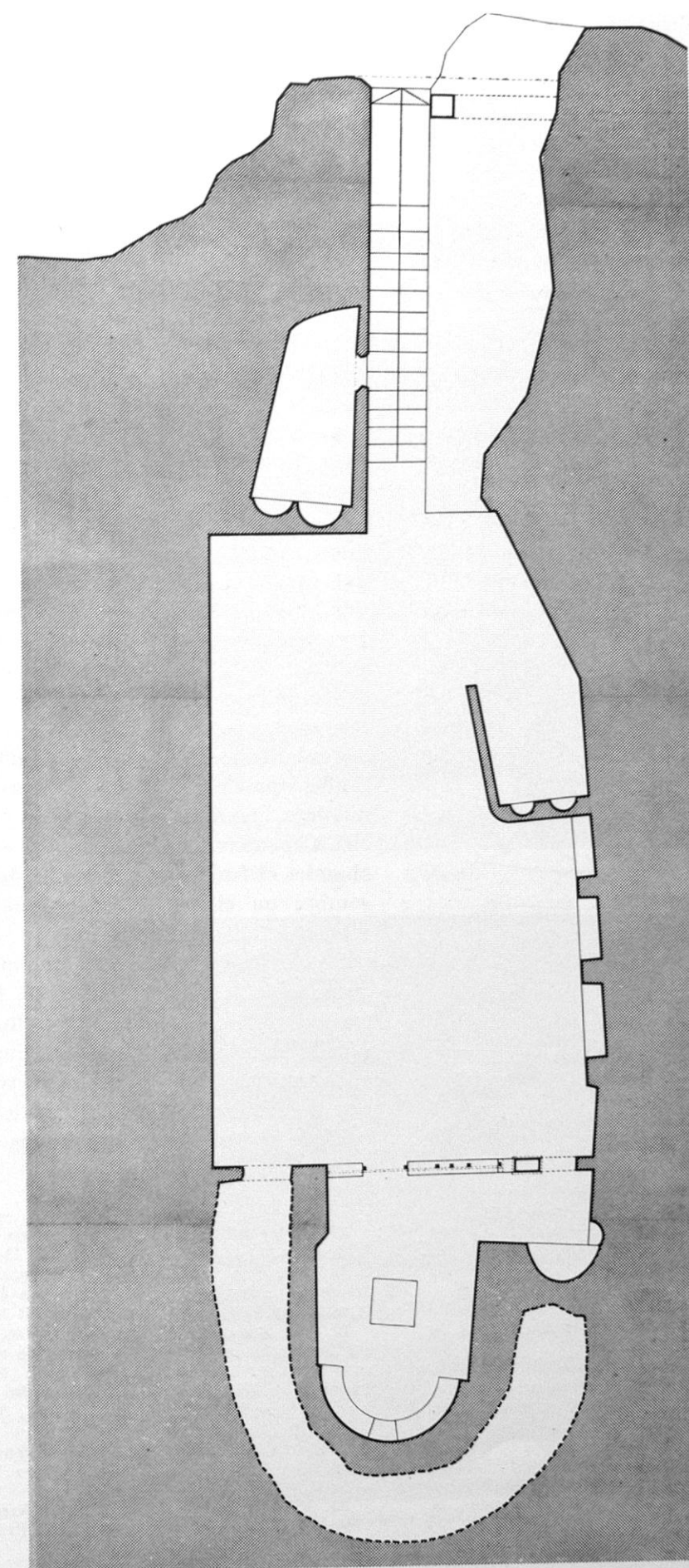


Fig. 5. — Plan de la grotte.

pas être sûrs qu'il s'agisse d'une disposition due à l'emplacement de l'image, au-dessus du trône épiscopal ou d'une nuance subtile, donnée au sens de la décoration. Nous optons pour cette dernière hypothèse²⁵. C'est la Vierge, invisible mais présente²⁶, qui a permis aux témoins-apôtres²⁷, par conséquent à l'Église, à l'humanité, de contempler le « Logos », conformément à l'œuvre du Salut qui est représentée au-dessus, dans son ensemble²⁸.

Dans la niche nord de la paroi orientale du sanctuaire²⁹, figure la Communion des Apôtres (fig. 6) ; actuellement, la fresque détruite en grande partie, devient invisible, obscurcie, dans la niche ; par le pilier du « templon ». Jésus-Christ se représente deux fois derrière la Sainte Table couverte d'un tissu brodé ; une patène et deux calices sont placés dessus ; il faut supposer l'existence

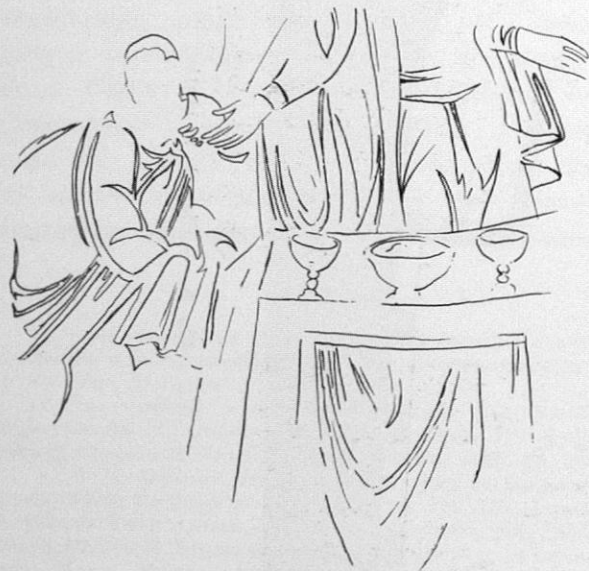


Fig. 6. — Paroi orientale du sanctuaire, niche Nord, la Communion des Apôtres (croquis).

25. A Direkli Kilise en Cappadoce, le peintre n'a pas hésité à couper le corps de la Vierge un peu au-dessus des genoux : M. RESTLE, *op. cit.*, III, pl. 522.

26. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 212.

27. *Supra*, note 11.

28. C'est une version narrative et explicative de la haute pensée théologique (l'homélie attribuée à THÉODORE STODITE, *Sur la synaxe des armées célestes*, Migne PG, 99, VI, col. 629-648 ; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, pp. 241-257, suivant un schéma archaïsant : J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 143, fig. 1, 2) que nous trouvons dans cette représentation.

29. Cf. l'église de Kiliclar en Cappadoce : J. de JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 203, 233. La représentation nous invite plutôt à penser qu'il s'agit d'une chapelle, la niche à côté étant la prothèse.

d'un « ciborium ». A gauche, il donnait le vin et à droite le pain aux apôtres. Seuls la partie centrale inférieure et un apôtre à gauche sont conservés.

Ce type iconographique se rencontre à partir du VI^e siècle³⁰ : représentation simultanée de la Communion sous les deux espèces avec la double image du Christ s'adressant aux apôtres en groupes compacts³¹, comme on pourrait les reconstituer d'après l'espace donné ; illustration première du don du vin, deuxièmement du pain³². Dépourvue d'anges officiants qui apparaissent dans la composition dès le IX^e siècle et deviennent courants à partir du XI^e siècle³³, la Communion des Apôtres de Kaloritsa reste très proche des prototypes pré-iconoclastes.

La palette du peintre est très pauvre : outre le gris-bleu utilisé pour les habits des apôtres, des prophètes et les tuniques des anges, et le brun-orangé de leurs manteaux, de la robe du Christ, des nimbes et du trône, il n'y a que le bistre du vêtement de la Vierge et des ailes des anges et un peu de rouge indien pour le coussin et les cabochons. Le fond est d'un bleu pâle, tandis que le sol d'un vert terne, en deux nuances, tranche peu sur la couleur du ciel. Cependant, l'artiste joue avec les teintes chaudes et froides et tire partie de leur valeur sombre ou claire, de sorte que l'ensemble est fin et harmonieux.

Sur le fond des visages juvéniles (fig. 11) d'une chaude teinte beige rosé, le peintre a tracé d'une ligne brune, de touche épaisse, les détails et le contour qui sert aussi d'ombre et indique, avec les pommettes rouges et très peu de rehaut, le souci du modelé. La belle coiffure marron-brun des anges — qui est

30. Cf. les patènes de Riha et de Stuma : H. PIERCE et R. TEYLER, *L'art byzantin*, Paris, 1934, II album, pl. 140 et 144 ; M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1962, vol. I, pp. 12-15, pl. XI-XIII.

31. Les groupes compacts des Apôtres peuvent être attribués à l'iconographie pré-iconoclaste mais on revient pour l'économie de la composition ; P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Une icône de la Communion des Apôtres*, dans *Χαριστήριον εις 'Α. Κ. 'Ορλάνδον*, 3, 1966, p. 402.

32. On trouve ce détail jusqu'au XI^e siècle : A. VASSILAKI-KARAKATSANI, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς 'Ομορφῆς 'Εκκλησιᾶς στὴν 'Αθήνα*, Athènes, 1971, p. 55.

33. V. N. LAZAREV, *Mozaiki Sofii Kievskoi*, Moscou, 1960, p. 108, notes 2, 3 ; P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *l.c.*

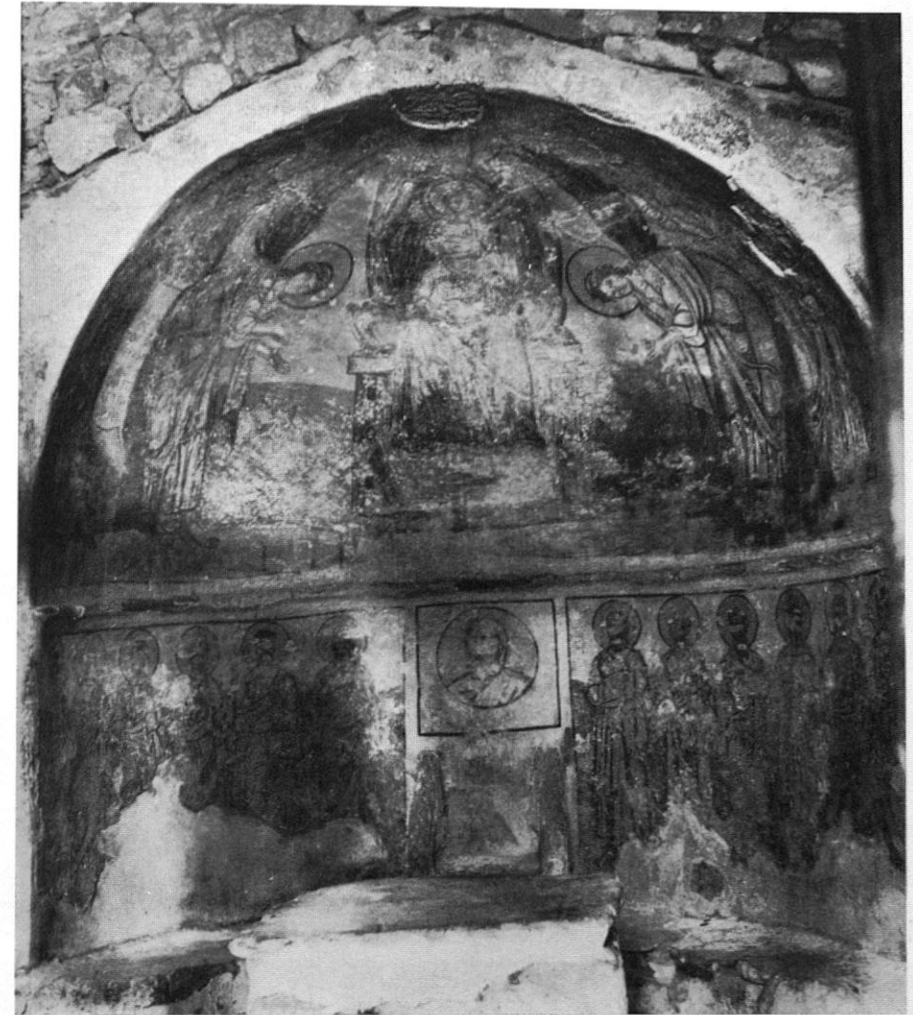


Fig. 7. — L'abside.



Fig. 8. — Abside, la Vierge dans l'« imago clipeata ».

bien conservée — rehaussée de coups de pinceau jaunes, couronne les visages dont l'éclat des couleurs chaudes est ainsi accentué (fig. 9, 10). Pour l'âge mûr et la vieillesse (fig. 12), c'est la teinte rouge-indien qui paraît être utilisée comme base ; elle imite les joues creuses, en prenant la forme d'un triangle aigu, qui reste en réserve, sans être couverte par la teinte claire beige-rosé, des parties saillantes rehaussée elle aussi d'un minimum de touches blanches ; elle imite également le relief du nez et les rides du front. Le contour ici n'est pas facilement discerné et la teinte froide gris-bleu, utilisée pour la barbe et les cheveux, neutralise la sonorité chaude de la chair. La plupart des visages sont malheureusement abîmés. Mais les extrémités du corps des anges ne sont pas trop altérées : limitée par une ligne bistre, la teinte brun-rouge de la base est accentuée par un trait d'ombre verte qui la borde, tandis qu'une touche de beige clair rehaussé de fines lignes parallèles blanches lui fait suite.

Le procédé est le même pour les vêtements. Le marron du fond des manteaux brun-orange, resté en réserve pour donner les ombres et obscurcir les plis, est recouvert d'ocre, en grandes surfaces. Cette dernière est un peu rehaussée, elle aussi, de minces touches blanches ou de petits traits parallèles. Pour les habits gris-bleu, le bleu de la base, le gris et le blanc sont associés de la même façon.

Nous voyons donc que la technique habituelle de superposition à des teintes sombres de couleurs plus claires, est caractérisée par l'essai de dépassement des contours par les ombres, pour modeler les formes ; cette tendance s'exprime d'une manière un peu maladroite.

En général, les plis parallèles sont groupés qu'ils tombent verticalement ou entourent le corps ; mais lorsque le peintre veut exprimer un mouvement et suggérer le contour des différentes parties du corps, il en rompt le parallélisme pour adopter une disposition ordonnée par le rythme de la représentation (fig. 13, 14). Sa connaissance de l'anatomie du corps humain est imprécise, et les figures, un peu disproportionnées, sont étirées en longueur.

Quant aux visages ils ne manquent pas

d'expression, mais là où l'artiste essaie de la rendre particulièrement vive, comme pour les apôtres (fig. 12), il présente des têtes assez rudes, avec de grands yeux ouverts³⁴.

Le paysage présente une certaine profondeur, tout en restant fidèle à l'esprit du moyen âge. Le siège et l'estrade du trône de la Vierge ont été dessinés selon deux perspectives contradictoires : raccourcie pour le premier, renversée pour la deuxième.

La représentation, qui n'est pas d'un grand art, est caractérisée par une fine sensibilité, autant dans les lignes et le dessin des détails de la scène que dans la couleur. La Vierge à l'Enfant est rendue plus solennelle par la prosternation des anges dont les ailes ont été dessinées librement pour l'encadrer, ainsi que par les figures sveltes des prophètes. Les apôtres, dans le registre inférieur sont disposés de la même façon ; leurs formes sont élégantes, ils dirigent le regard vers le haut et ils contribuent — avec l'image fine de la Vierge dans l'« imago clipeata » — à la noblesse de la composition.

Chaque figure a son propre rythme qui correspond à sa place dans l'ensemble. La scène est divisée en deux zones, mais elle présente une unité affirmée surtout par l'axe que forment les deux images de la Vierge au milieu de chaque compartiment et l'échelle un peu réduite de la partie inférieure, qui lui assigne une place secondaire. En haut, les lignes courbes que donne le contour schématique des figures : deux aux extrémités — les prophètes — et deux entrecroisées — le corps prosterné des anges et leurs ailes avec la partie de l'himation qui tombe — conduisent le regard sur l'ovale du milieu. En bas, les lignes des apôtres sont comme des supports verticaux de la scène.

L'intensité des couleurs chaudes appliquées à l'image de la Vierge, soutenue par celles des couleurs des anges, accentue la structure centripète de la composition, en soulignant la dépendance des autres figures.

La datation de ces fresques, dépourvues d'indices chronologiques précis pose un pro-

34. Une différence dans l'expression des visages peut nous conduire à penser à deux artistes différents. La médiocrité de l'état de conservation ne nous permet pas de trancher la question, quoique l'homogénéité des plis témoigne en faveur d'un seul artiste.



Fig. 10. — Abside, l'ange à gauche de la Vierge.



Fig. 9. — Abside, l'ange à droite de la Vierge.

blème difficile. Des peintures analogues sont rares et le rapprochement avec l'enluminure des manuscrits est très délicat ; en effet, il ne peut nous aider que d'une façon globale ou pour quelques détails.

C'est en premier lieu par l'iconographie que nous pouvons localiser l'œuvre. Après 843, le rôle décisif de l'Incarnation aux yeux des Iconodoules peut expliquer des représentations identiques, tandis qu'au milieu du x^e siècle le schéma « archaïque » : vision-visionnaire, disparaît même en Cappadoce³⁵.

Ensuite, nous pouvons faire un rapprochement entre notre peinture et celles des églises du Pigeonnier de Çavuşin (datée des années 963-969)³⁶ et de la « nouvelle église » de Tokali (milieu du x^e siècle)³⁷. Mis à part le talent et la personnalité de l'artiste qui font des décorations de Tokali II le plus précieux exemple de la peinture monumentale de la « renaissance macédonienne » et qui contribuent, à Çavuşin, (œuvre par ailleurs imprégnée d'une veine « archaïque »), à une schématisation un peu rustique (cf. les traits des visages), les trois monuments émanent, croyons-nous, d'une même conception. Nous le voyons surtout dans les plis et les effets décoratifs des ailes, la recherche de la sveltesse et de la souplesse³⁸. L'origine constantino-politaine du modèle de ces monuments cappadociens est depuis longtemps communément acceptée³⁹. Par ailleurs, la peinture de la grotte de la Nativité, tant par le modelé des visages que des vêtements, peut être rapprochée des mosaïques de Sainte-Sophie de Thessalonique⁴⁰ et des églises

« archaïques » de Cappadoce⁴¹ ; les proportions, moins allongées qu'à Tokali II et Çavuşin, et le rapport de la tête et du corps sont plus proches des églises « archaïques » de Cappadoce⁴². De plus, les couleurs rappellent la tonalité des fresques « archaïques »⁴³, claire dans l'ensemble, tandis que la sobriété de leur gamme peut être comparée à celle de Çavuşin et de Tokali II⁴⁴, en tenant compte des traits propres à l'artiste. Nous pouvons, dès lors, placer l'œuvre dans l'ambiance artistique de la première moitié du x^e siècle⁴⁵.

L'onciale de l'inscription, avec des pleins et des déliés, s'accorde avec cette attribution. Ce n'est pas seulement le style général des lettres arrondies, qui revient dès le début du x^e siècle⁴⁶, mais aussi le tracé caractéristique de certaines d'entre elles qui peut nous aider : par exemple, la forme du « M », à petite boucle médiane, du « Y », avec branche, que nous rencontrons jusqu'au milieu du x^e siècle, dans les églises datées de Cappadoce⁴⁷.

Quelques détails posent des problèmes délicats et méritent une attention spéciale : les traits du visage de la Vierge dans le médaillon, le nez qui devait être très long, la bouche trop petite, les yeux en amande, de même que la chute souple du maphorion (fig. 8) peuvent être rapprochés, d'une certaine façon, de quelques images de la Vierge avant l'iconoclasme⁴⁸ ; il en est de même pour les traits des visages des apôtres qui rappellent certaines peintures de cette période, dans la même île, de Naxos⁴⁹.

35. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 142-143.

36. G. de JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 523-525.

37. *Ibid.*, I, p. 548, II, 419 ; *Id.*, *La date des plus récentes peintures de Tokali Kilissé en Cappadoce*, dans *La voix des monuments*, Nouvelle série, Paris, 1938, pp. 203-236.

38. G. de JERPHANION, *Les églises rupestres...*, *op. cit.*, album II, pl. 70-94, 138-142, 143, 2. M. RESTLE, *op. cit.*, II pl., 98-123, III, pl. 302-329.

39. G. de JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 366-373 ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes*, *op. cit.*, p. 130 ; N. THIERRY, *Églises rupestres de Cappadoce*, dans *Corci di cultura sull' arte ravennate e bizantina*, 1965, pp. 588-591 ; *Id.*, *Les peintures de Cappadoce de la fin de l'Iconoclasme à l'invasion turque*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, octobre 1966-janvier 1967, pp. 14-15 ; M. RESTLE, *op. cit.*, I, pp. 34-36 ; R. CORMACK, *Byzantine Cappadocia: the Archaic Group of Wall-paintings*, dans *Journal of the British Archaeological Association*, XXX, 1967, pp. 31-33.

40. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, *op. cit.*, fig. 122, 125-136.

41. G. de JERPHANION, *op. cit.*, planches de l'album I.

42. Approximativement I : 8-9 à Tokali II et Çavuşin, I : 7 à Naxos et I : 5-6, 5 aux églises « archaïques ».

43. M. RESTLE, *op. cit.*, II, pl. I, 5, 17, 63, 76, 126, 137, 145, 264, 266, 269, III, pl. 330, 340, 342, 390.

44. G. de JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 545 ; M. RESTLE, *op. cit.*, II, pl. 114, 116, 120, 122 ; III, pl. 304, 306, 308, 311, 320, 322, 324.

45. R. CORMACK, *op. cit.*, p. 32, considère que Tokali, « nouvelle église », exprime l'esprit de l'art constantinopolitain de la première moitié du x^e siècle.

46. V. GARDTHAUSEN, *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig, 1913, p. 152 ; A. SIGALA 'Ιστορία τῆς Ἑλληνικῆς γραφῆς, Thessalonique, 1934, p. 167.

47. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, pl. XXIII. V. GARDTHAUSEN, *op. cit.*, tabl. 3.

48. G. et M. SOTIRIOU *Εἰκόνας τῆς μονῆς Σινᾶ*, Athènes, 1956-1958, p. 20, pl. 3γ ; A. GRABAR, *Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique*, dans *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris 1968, I, pp. 530-531, pl. 137 b ; cf. aussi N. THIERRY, *Les peintures murales de six églises du haut moyen âge en Cappadoce*, dans *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, juillet-octobre 1970, p. 464, fig. 16 b.

49. N. DRANDAKIS, *Βυζαντινὰ καὶ μεσαιωνικὰ μνημεῖα Κυκλάδων*, dans *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, Χρονικά, 21, 1966, pp. 401-403, pl. 422, 426 ; *Id.*, *Προεικονοκλαστικαὶ τοιχογραφίαι τῆς Νάξου*, dans *Athens Annals of Archaeology*, III, 1970, pp. 414-421,



Fig. 12. — Abside, détail d'un apôtre.



Fig. 11. — Abside, détail d'un apôtre.

Les nimbes, cernés d'un cercle foncé et épais, sans être entourés d'une ligne blanche, se rencontrent avant la querelle des images et juste après⁵⁰. La Vierge dans une « imago clipeata » nous fait penser à la diffusion de ce type de peintures dans les manuscrits du Cosmas Indicopleustès (Vat. Gr. 699, ix^e siècle, copie d'une œuvre du vi^e siècle)⁵¹, des Sacra Parallela de saint Jean Damascène (Paris Gr. 923)⁵² et des psautiers (Chludov, Paris Gr. 20, Pantocrator 61)⁵³, postérieurs de quelques décennies au triomphe de l'Orthodoxie. D'autre part, la forme des visages des anges et leur belle coiffure (fig. 9, 10) ressemblent à ceux de l'abside de Sainte-Sophie à Constantinople (deuxième moitié du ix^e siècle)⁵⁴; la ligne ombrée pour peindre le nez — indice d'un essai de plasticité — rappelle les manières utilisées dans des manuscrits, notamment des psautiers⁵⁵. En résumé, un bon nombre d'éléments peut remonter aux prototypes pré-iconoclastes et aux premières décades après l'iconoclasme, à une époque où l'art, longtemps interrompu, se servait de tous les modèles qu'il pouvait utiliser⁵⁶. Nous pouvons donc penser qu'il s'agit d'une œuvre de la première moitié du x^e siècle,

d'un artiste médiocre qui emprunte au grand art de la capitale les poncifs qu'elle utilisait, à la fin du ix^e siècle et vers 900⁵⁷.

Au cours de l'analyse, nous avons laissé à part la représentation de la Communion des Apôtres, parce que grâce à son mauvais état de conservation elle ne se prêtait pas à un commentaire. De toute façon, il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'une fresque contemporaine. Le type iconographique, très proche des compositions pré-iconoclastes, s'accorde avec l'attribution que nous proposons⁵⁸.

Quand la grotte fut-elle transformée en église? Aucun argument ne nous interdit de penser qu'elle est contemporaine des peintures primitives⁵⁹. La décoration, concentrée dans le chœur, se rencontre de manière analogue à cette époque⁶⁰. Quand le couvent fut-il construit? Quelle était la fonction de la grotte dans l'ensemble monastique et quelles étaient les étapes des peintures plus récentes? Ce sont les problèmes à envisager dans une monographie de l'ensemble.

III. L'importance de la première phase de la grotte de Kaloritsa avec ses peintures primitives du chœur est grande. Ce n'est pas seulement à cause de la rareté des monuments du x^e siècle, dont on connaissait, il y a

fig. 1-5. On note une parenté avec les fresques de Sainte-Marie-Antique, à Rome, dès la fin du viii^e siècle : V. GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, pp. 309, 341, pl. XXXI-LXXIV.

50. A. GRABAR, *Bulgarie*, op. cit., pp. 37-38, pl. 1a (seulement le type); M. A. SACOPOULO, *La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre*, dans *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1962, pp. 61-83, fig. 13. C. CECHELLI, J. FURLANI et M. SALMI, *The Rabbula Gospels*, Olten and Lausanne, 1959; A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma, 1907; H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, pl. VII, XIV, XXII, XXV, XXX, XXXVIII, L, LIV, LV, LVII; G. et M. SOTIRIOU, op. cit., Album, pl. 1-24.

51. C. STORNAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, codice Vaticano greco 699*, Milano, 1908, pl. 6, 7, 10, 26, 41.

52. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pl. LXXXVI, 537; A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e-XI^e siècles)*, Paris, 1972, fig. 19, 20, 24.

53. K. WEITZMANN, op. cit., pl. LXII, 371; S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge I. Pantocrator 61*, Paris Gr. 20, *British Museum 40731*, Paris, 1966; la comparaison entre le Pantocrator 61, le Paris Gr. 20 et le psautier de Bristol, *British Museum 40731* (x^e-xi^e siècles) est intéressante de ce point de vue.

54. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, pp. 189-192, pl. 117, 118. C. MANGO and E. J. W. HAWKINS, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 19, 1965, p. 147, pl. 43.

55. S. DUFRENNE, op. cit., pl. 1-46.

56. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Paris 1953, pp. 167-172; Id., *L'iconoclasme*, op. cit., pp. 191-192.

57. M. CHADZIDAKIS, *The Mediaeval Painting*, op. cit., p. 30. C'est un climat artistique dont nous faisons une idée par les manuscrits : H. OMONT, op. cit., pl. XXXV, XLIII, XLV, XLVI; K. WEITZMANN, op. cit., cf. surtout pl. LXI 363, 365, 366, 367, LXII 371. S. DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Paris Gr. 510; a Study of the Connections between Text and Images, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, pp. 197-228, pl. 1-18.

58. La représentation de la Communion des Apôtres est une des raisons pour lesquelles Jerphanion attribuait l'église de Kiliclar à la fin du x^e siècle : G. de JERPHANION, op. cit., II, p. 418. Maintenant on l'attribue au début du x^e siècle : N. THIERRY, *Les peintures de Cappadoce...*, op. cit., p. 8; M. RESTLE, op. cit., I, pp. 20-22; R. CORMACK, op. cit., p. 33. C'est l'absence des peintures monumentales pendant le ix^e-x^e siècles qui nous a privé des exemples plus anciens étant donné que la représentation existait dès l'époque pré-iconoclaste.

59. Dans la nef existent deux chapiteaux paléochrétiens ; il est logique de penser qu'ils ont été déplacés, puisque nous n'avons jusqu'à maintenant aucun autre vestige de cette époque ; mais il est nécessaire de fouiller la grotte pour aboutir à des conclusions définitives.

60. A. GRABAR, *Les mosaïques de Germigny-des-Prés*, dans *Cahiers Archéologiques*, VII, 1954, p. 172. A Kaloritsa nous rencontrons des conditions analogues dans des cas parallèles : on pourrait alors très bien limiter la décoration dans le chœur selon la tradition contemporaine ; plus tard, les parois de la grotte furent peintes elles aussi.



Fig. 14. — Abside, les deux apôtres à la gauche de la Vierge (Pierre et André).



Fig. 13. — Abside, les deux apôtres à la droite de la Vierge (Paul et ?).

quelques années, des exemples monumentaux exclusivement en Cappadoce ; c'est aussi parce qu'il s'agit d'une période extrêmement intéressante pour l'histoire de l'expression de l'esprit proprement byzantin, après le dynamisme de la période iconoclaste.

Pendant cette période, l'image de la Vierge prend constamment place⁶¹, dans l'abside. C'est l'expression de l'Incarnation, ce dogme central du Christianisme, qui est devenu le pôle de la doctrine des iconophiles triomphateurs⁶². Mais le souvenir de l'iconographie pré-iconoclaste existe encore, pendant la première période après la Querelle des images : la représentation d'une vision de Dieu, inspirée de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse, qui décorait auparavant les absides⁶³, survit dans les programmes « archaïques » de Cappadoce⁶⁴. Le décor des absides également dans deux églises du x^e siècle, en Magne, avec leurs Saints Patrons (?)⁶⁵, pourrait être interprété de la même façon : survivance du programme iconographique des « martyria », avec le tombeau du saint⁶⁶.

Il est intéressant de constater que la représentation de la grotte de Naxos constitue une étape transitoire entre l'ancien et le nouveau type de la décoration absidale :

le schéma « vision-visionnaire » = « l'économie de l'Incarnation-l'humanité » montre une dépendance à l'égard des programmes pré-iconoclastes, bien qu'en même temps, l'idée de l'Incarnation y est révélée. De plus, les deux décorations absidales de Saint-Georges (Ronde) de Thessalonique⁶⁷ et de Mescidi Kilise à Amastris⁶⁸, qui datent de la deuxième moitié du ix^e siècle constituent une étape analogue ; elles représentent l'Ascension, la « Théophanie » qui fait en même temps allusion à l'Incarnation, en illustrant le dernier moment du Dieu incarné⁶⁹.

En résumé, par ces exemples, peu nombreux, on se fait une idée des différentes voix qu'empruntent les recherches expressives de l'époque, avant d'aboutir à représenter définitivement les subtiles pensées dogmatiques qui en ont résulté après la querelle des images.

Quant à l'expression stylistique de la peinture de Kaloritza, un bon nombre de formes remonte aux prototypes pré-iconoclastes, d'autres appartiennent à l'art de l'époque ; une juxtaposition d'anciens et de nouveaux éléments existe encore, bien que le développement d'un style mûr de la période qui suit l'iconoclasme soit en cours dans cette peinture.

Maria PANAYOTIDI.

61. Sainte-Sophie de Constantinople, la Dormition de Nicée, Sainte-Sophie de Thessalonique : A. GRABAR, *L'iconoclasme*, op. cit., pp. 189-192, 194-195, pl. 117, 119, 123, 124 ; C. MANGO and E. HAWKINS, op. cit., pp. 113-151, pl. 1-55 ; Th. SCHMIT, *Die koimesis-Kirche von Nikia*, Berlin und Leipzig, 1927, pl. XX-XXII.

62. A. Grabar, *l'iconoclasme*, op. cit. ; pp. 250-1.

63. A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., II, pp. 207-234, pl. LIV 2, 3, LV 1, 2, LVI 1, 2. Christa IHM, op. cit., pp. 42-51, pl. XIII-XIV. L'église de Dodo en Géorgie : est attribuée au ix^e siècle par V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1968, pp. 167, 182, note 127.

64. G. de JERPHANION, op. cit., I, pp. 68-71 et supra note 35.

65. N. DRANDAKIS : "Αγιος Παντελεήμων Μπουλαριών, dans Επετηρίς της Εταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, 37, 1969-70, pp. 437-457 ; Id., Δεόμενοι ἄγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς ἀψίδος εἰς ἐκκλησίαν τῆς Μέσα Μάνης, dans *Athens Annals of Archaeology*, IV, 1971, pp. 232-240, fig. 1, 2.

66. A. GRABAR, op. cit., pp. 105-109, 319 ; Ch. IHM, op. cit., pp. 113-120.

67. A. XYNGOPOULOS, 'Η τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, dans Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1938, pp. 32-53.

68. S. EYICE, Deux anciennes églises byzantines de la citadelle d'Amasra (Paphlagonie), dans *Cahiers Archéologiques*, VII, 1957, pp. 103 et note 3, 105.

69. Il y a encore la décoration des absides de deux églises rupestres de Cappadoce, de Yilanli Kilise et de Pürenli seki kilisesi : N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres*, op. cit., pp. 110, 142, pl. 54, 56 ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes*, op. cit., pp. 162-166 ; mais la peinture de ces églises est trop naïve pour qu'on puisse considérer leur décor absidal comme un type de transition du programme iconographique des absides.

* Je remercie M. l'architecte V. Adamojeannis qui a eu la gentillesse de dessiner le plan de la grotte de Kaloritza d'après notre relevé. Les photos nos 9, 10, 11, 12, 13, 14, ont été reproduites par les clichés du Musée Byzantin.

LA DÉCORATION D'UN ROULEAU LITURGIQUE BYZANTIN DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'ÉTAT DE LÉNINGRAD

par V. D. LICHATCHOVA

Provenant de la collection de A. P. Papadopoulos-Keramevs, le codex grec 672 est entré à la Bibliothèque Publique d'État de Léninegrad en 1911. C'est un rouleau qui reproduit le texte de la liturgie de Basile le Grand¹. La décoration de ce manuscrit, ainsi que les particularités de son texte et de l'écriture n'ont jamais fait l'objet d'une étude spéciale. Mais le rouleau avait été examiné par E. E. Granstrem, qui l'a daté du xii^e siècle en se basant sur ses caractères paléographiques².

Le manuscrit est écrit en minuscules dites « liturgiques » qui se distinguent par leurs grandes dimensions ; en effet, ce texte était lu pendant les offices, souvent dans des conditions d'un éclairage insuffisant. La minuscule liturgique est particulièrement soignée, et les lettres sont souvent utilisées à des fins ornementales et forment des ligatures compliquées. Les traits caractéristiques de cette écriture ont été définitivement arrêtés à Byzance au xii^e siècle, le *scriptorium* du monastère de Stoudion — résidence du patriarche de Constantinople — ayant joué un rôle important dans leur formation³.

Les manuscrits en forme de rouleau étaient beaucoup moins répandus à Byzance que les codices⁴. On n'en faisait usage que pour y inscrire des textes liturgiques. Cette forme de manuscrit a été héritée des papyrus antiques, mais le rouleau du moyen âge s'en distinguait par la disposition des lignes du texte qu'on traçait non plus selon la longueur du rouleau, mais dans la largeur. Les rouleaux byzantins, par leur forme, la distribution du texte et les principes de

leur illustration, ont servi de modèle aux rouleaux liturgiques italiens dits de l'*Exultet*⁵.

Presque tous les rouleaux liturgiques byzantins conservés à nos jours (ils sont près de cent et datent des xi^e-xv^e siècles) sont dépourvus de décoration⁶. Le manuscrit de la Bibliothèque Publique de Leningrad appartient au petit groupe de rouleaux qui font exception à cette règle, car il est illustré. Mais il est malheureusement incomplet : les premières lignes de son texte et sa partie finale n'existent plus, ce qui ne nous permet pas de connaître le décor initial du rouleau dans son ensemble. Ainsi, on ne sait pas s'il commençait par un en-tête ou par une miniature placée au début du texte. Cependant, une chose nous paraît à peu près certaine : le rouleau devait s'ouvrir par un frontispice. C'est ce qu'on voit sur le rouleau du Patriarcat grec de Jérusalem, Staurou 109 (xi^e s.), sur ceux de la Bibliothèque Nationale d'Athènes n° 2759 (xii^e s.)

1. *Compte rendu* (Otčet) de la Bibliothèque Publique pour 1911, p. 46. Longueur du rouleau : 462 cm ; largeur : 22,5 cm.

2. E. E. GRANSTREM, *Les manuscrits grecs médiévaux à Leningrad* (en russe), dans *Vizantijski Vremnik* VIII, 1956. La même, *Catalogue des manuscrits grecs des collections de Leningrad*, ibid., XXIII, 1963, n° 397.

3. E. E. GRANSTREM, *A propos du problème de la minuscule grecque* (en russe) dans *Viz. Vrem.* XIII, 1958, p. 230-235.

4. B. A. VAN GRONINGEN, *Short Manual of Greek Paleography*, Leyde, 1955, p. 23.

5. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 472. On appelle *Exultet* les manuscrits latins qui reproduisent des prières pascales liturgiques et qui commencent par les mots : *Exultet jam angelica turba coelorum*. Le diacre, en les lisant, les faisait glisser par delà l'ambon, face aux fidèles qui assistaient à l'office.

6. GRABAR, l. c., p. 496.

et de Patmos n° 707 (XIII^e s.). Le frontispice y est imaginé comme une porte d'église; c'est par cette porte en quelque sorte que le lecteur du rouleau pénétrait dans le texte du rouleau. Cette idée peut-être rapprochée de celle qui avait été appliquée à la composition du cycle des illustrations dans le plus ancien de ces manuscrits, celui de Jérusalem, et qu'on peut comparer à un cycle d'images murales dans une église byzantine⁷. Nous verrons plus loin que l'illustration de notre rouleau porte des traces d'une inspiration semblable (v. *infra*, p. 124).

Mais le frontispice, s'il a bien existé, n'est plus et les peintures qu'on voit encore, sur le rouleau de Léningrad, sont rattachées à des initiales qui sont de deux types : les unes sont historiées, les autres ne sont que des lettres assez modestes, avec des éléments d'un décor végétal. Sept des initiales historiées se trouvent sur l'avvers du rouleau, la huitième est sur une partie du revers sur laquelle s'étend le texte.

En opposition aux initiales dans les manuscrits d'Europe Occidentale, celles des manuscrits byzantins ne sont construites qu'à l'aide de personnages. Ainsi, les figures debout des évangélistes Matthieu, Marc et Jean forment chacune un K (fig. 1 et 2). Cette majuscule y est obtenue partout de la même manière : la jambe avancée de l'évangéliste forme la barre inclinée inférieure de l'initiale, tandis que le rouleau déployé que le saint tient dans ses mains, remplace la barre inclinée supérieure.

L'initiale E est formé par la figure de l'évangéliste Luc qui bénit de sa main droite avancée devant lui (fig. 3). La longueur du bras droit est légèrement exagérée par rapport au corps de Luc, pour en faire la barre médiane horizontale de la lettre. La barre horizontale supérieure de l'E est formé par le bras droit du Christ représentée devant la tête du saint. Ces pieds s'appuient sur un motif ornemental en forme de tige végétale, comme on en voit souvent au bas des initiales byzantines des XI^e-XII^e siècles.

Deux initiales « O », l'une ronde, l'autre ovale, sont formées de la même façon. Dans

l'O rond est inscrite une représentation du Christ vu à mi-corps (fig. 4), tandis que l'O ovale encadre un séraphim à six ailes (fig. 5). Cette dernière initiale est exécutée avec un soin particulier. Le contenu de cette lettre répète celui des ailes levées et dressées du séraphim. Deux anges, debout et de face, revêtus du stichaire de diacre, tiennent ensemble une sphère, et forment ainsi un M.

L'initiale historiée du revers du rouleau est un T. Elle est formée par une figure de saint Jean Prodrome, debout et de face. Derrière sa tête est tendu un trait horizontal, des extrémités duquel pendent des tiges végétales (fig. 7).

Ces initiales n'ont pas les mêmes dimensions. La figure de Jean est un peu plus grande que celles de Marc et Matthieu. Mais cette différence des proportions n'apparaît que si l'on déploie le rouleau dans toute sa longueur et qu'on compare les peintures éloignées les unes des autres. Ces rapprochements étaient impossibles lors de la lecture du texte, étant donné que le rouleau s'enroulait au fur et à mesure de la lecture. Dans toutes les initiales, les figures suivent clairement le tracé des lettres, et on n'a recours aux motifs végétaux additionnels qu'exceptionnellement dans deux cas (un E et un T).

Les proportions allongées des figures, leurs mouvements discrets, le dessin harmonieux des visages expressifs, s'accordent bien avec le raffinement artistique des couleurs. Le rapprochement de l'himation gris et du chiton bleu de l'évangéliste Matthieu, de l'himation rose et du chiton bleu-clair de Marc, caractérisent la palette du peintre, plutôt claire et pâle. Le recours à l'or (nimbes, plis, contour des lettres) sert à donner aux lettres un air somptueux. Les ailes bruns mêlé d'or du séraphin, dans l'O, l'or du contour de cette initiale, la ligne fine noire de la figure qui se détache sur le fond jaune du parchemin, font penser à une œuvre d'orfèvrerie. Le même recours à plusieurs nuances du brun caractérise aussi la gamme de l'initiale « T », avec la figure de Jean Prodrome. Tandis que l'absence d'or — qui est presque totale — fait paraître quelque peu terne cette dernière initiale.

L'auteur des initiales est attentif à la



Fig. 1. — Évangéliste Matthieu — l'initiale « K » du rouleau de Léningrad.



Fig. 2. — Évangéliste Jean — l'initiale « K » du rouleau de Léningrad.



Fig. 3. — Évangéliste Luc — l'initiale « E » du rouleau de Léningrad.

7. GRABAR, *l. c.*, p. 482.

représentation du volume. Les dégradés distincts d'une carnation en rouge permettent de mettre en valeur la plastique des visages des saints. Les légendes qui accompagnent les figures sont adroitement introduites dans la composition des peintures et s'accordent avec leur structure et leur gamme des couleurs.

Les initiales historiées marquent le début de quelques-unes des parties les plus importantes de l'office de Basile le Grand. Le « O » avec l'image du Christ vient en tête de la « deuxième prière » aux fidèles que l'officiant récite à voix basse⁸ (fig. 4).

Ce passage de la liturgie de Basile relevé par l'image du Christ, était considéré comme particulièrement important. En effet, on le retrouve sur le rouleau mis entre les mains de ce saint, dans certaines peintures murales, telle la fresque absidiale de l'église de la Vierge Eleousa, à Velusa en Macédoine (xii^e s.)⁹.

La seconde initiale « O » marque le commencement de l'hymne des Chérubins (fig. 5)¹⁰.

Dans l'abside de l'église de Nerezi en Macédoine (xii^e s.), la scène absidiale de l'Adoration de l'Hétimasie, comprend du côté Sud un saint Basile avec un rouleau sur lequel sont tracés ces mêmes mots. Tandis que le rouleau liturgique n° 2 de la Lavra reprend le même O garni d'un ange, pour commencer le même passage. Ce manuscrit est du début du xiv^e siècle, mais il suit sûrement un modèle plus ancien¹¹.

L'initiale M, avec les anges, figure en tête du texte¹² (fig. 6).

Le rouleau de la Lavra présente à cet endroit Jésus-Christ, étant donné que cette prière a pour objet la glorification du Sauveur de l'Univers.

La première initiale de la Bibliothèque Publique, celle qui comporte l'image de l'évangéliste Matthieu, introduit le texte¹³ (fig. 1).

Le rouleau de la Lavra figure à cet endroit un prêtre officiant. Enfin, dans ces deux rouleaux, l'initiale avec la figure de Jean Prodrôme, commence le même texte¹⁴ (fig. 7).

Il ressort des comparaisons avec le rouleau de la Lavra que, dans le choix des emplacements des initiales, les auteurs de la liturgie

de Basile le Grand ne se laissaient pas guider seulement par des considérations d'ordre artistique, mais suivaient une tradition. Cette tradition reflétait plusieurs idées. Nous venons de relever celle qui rattache les images à des paroles importantes de l'office liturgique. Mais il y en a une autre qui tend à établir un lien entre les miniatures d'un manuscrit liturgique et les images les plus typiques du décor monumental de l'église byzantine, où cet office était célébré. C'est dans un rouleau liturgique de 1000 environ, le Jérusalem patriarcat grec Staurou 109, que cette dernière tradition se manifeste avec le plus de système. Mais notre rouleau y fait écho également, en montrant un Christ dans un « O » qui fait penser au Pantocrator des coupes, et les quatre évangélistes qui ont pour pendant les images de ces mêmes évangélistes sur les pendentifs de l'église (à noter que les évangélistes figurent à côté de textes qui n'appellent nullement leurs images).

L'initiale M avec ses deux anges qui, ensemble, tiennent une sphère, présente un sujet iconographique rare, la Synaxe des archanges¹⁵ (fig. 6). Habituellement, dans cette image, les archanges tiennent un médaillon avec l'image du Christ-Emmanuel et non pas une sphère surmontée d'une croix. Par contre, ils portent la sphère avec la croix s'ils sont figurés séparément. L'exemple le plus ancien de la formule iconographique avec le Christ-Emmanuel porté par deux archanges se trouve sur une icône du xii^e siècle, au village Photrer en Svanétie Supérieure (Géorgie, Transcaucasie).

8. G. A. SWAINSON, *The Greek Liturgies*, Londres, 1884, p. 78. F. E. BRIGHTON, *Liturgies Eastern and Western. I. Eastern Liturgies*, Oxford, 1896, p. 401.

9. G. BABIĆ, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle*, dans *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin, 1968, p. 378.

10. SWAINSON, l. c., p. 78.

11. L. BRÉHIER, *Les peintures du rouleau liturgique n° 2 du monastère de Lavra*, dans *Seminarium Kondakovianum*, XI, 1940.

12. SWAINSON, l. c., p. 80. BRIGHTON, l. c., p. 324.

13. SWAINSON, l. c., p. 77.

14. SWAINSON, l. c., p. 83. BRIGHTON, l. c., p. 324.

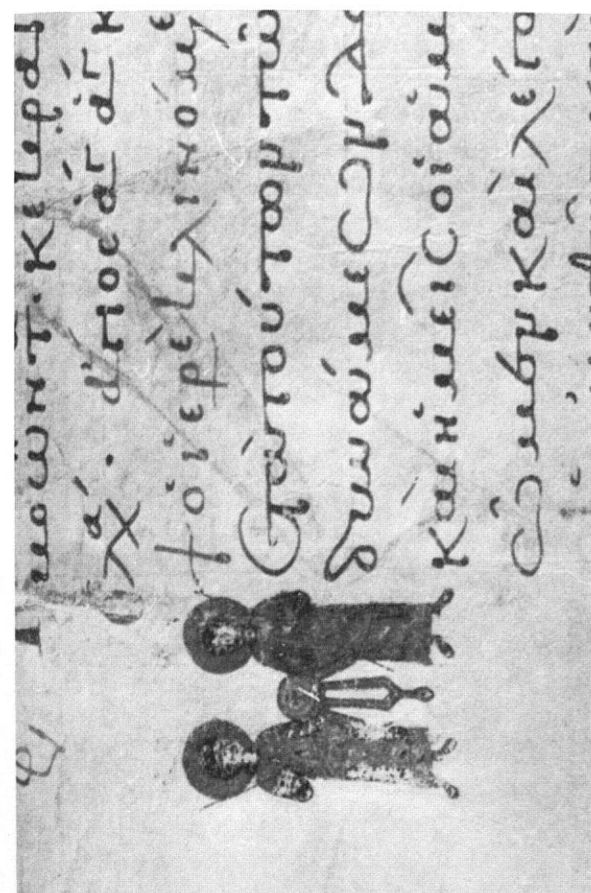


Fig. 6. — La synaxe — l'initiale « M » du rouleau de Léningrad.

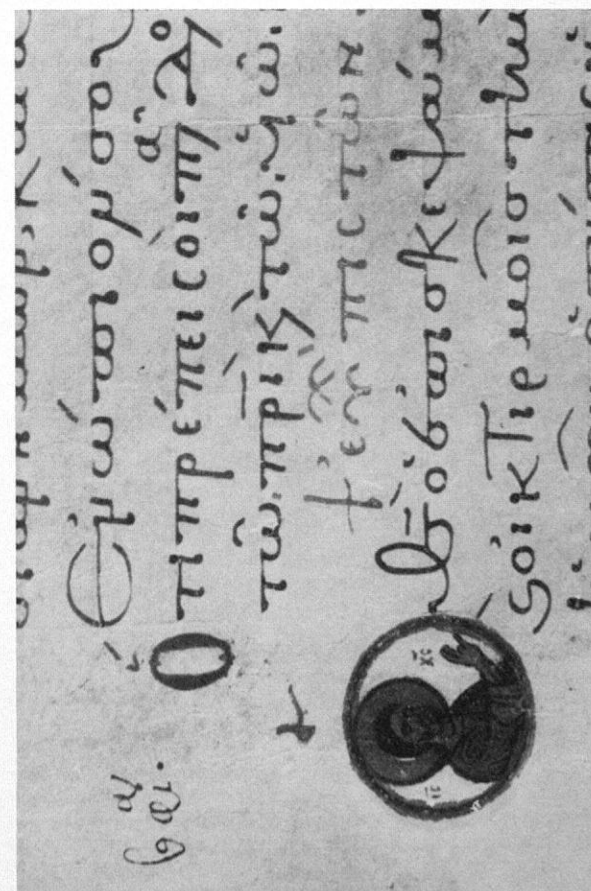


Fig. 4. — Jésus-Christ — l'initiale « O » du rouleau de Léningrad.

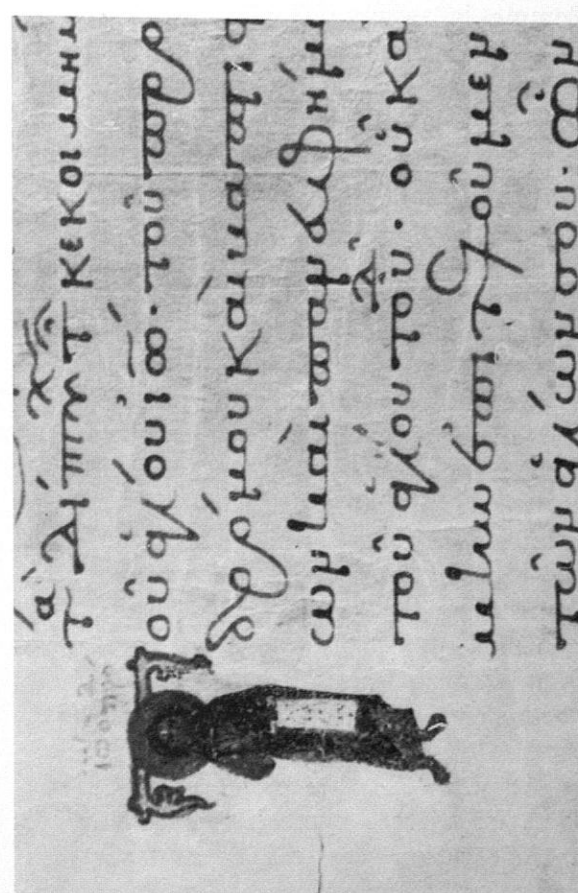


Fig. 7. — Saint-Jean-Prodrôme — l'initiale « T » du rouleau de Léningrad.

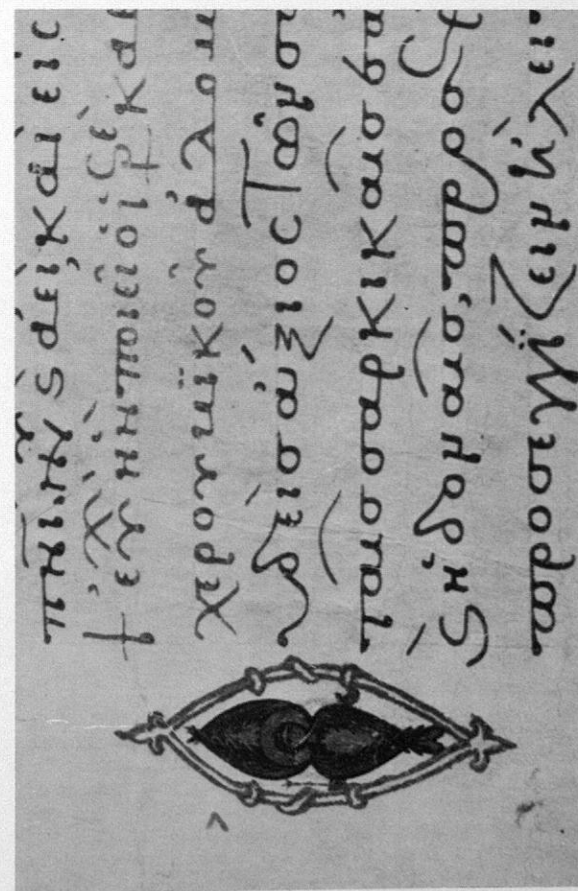


Fig. 5. — Un séraphin — l'initiale « O » du rouleau de Léningrad.

Comme le suppose G. I. Vzdornov¹⁵, le thème de la Synaxe des archanges dérive de celui, paléochrétien, des anges célébrant et élevant la croix. Cependant, d'après A. Grabar¹⁶, l'idée essentielle de l'image de la Synaxe des archanges est qu'ils sont au service du Christ, et notre image le confirme, dans la mesure où la miniature en question est représentée à côté d'un texte qui parle de la glorification du Christ. On s'y trouve donc devant une version rare du thème de la Synaxe des archanges, celle qui remplace le médaillon avec le Christ Emmanuel par la sphère couronnée par une croix, et il s'agit même probablement de l'exemple le plus ancien de cette formule iconographique. A cette date la synaxe était représentée également dans le psautier Vat. Graec. 752, fol. 481r.

Quant au costume de diacre que portent les archanges de notre miniature, ils font allusion à la symbolique de l'Eglise, selon laquelle, pendant la procession de la Grande Entrée, les diacres symbolisent les anges¹⁷.

La décoration des manuscrits par des initiales historiées qui esthétiquement forment un ensemble avec le texte, caractérise l'art du livre à Byzance, depuis la fin du XI^e siècle. A ce groupe de manuscrits appartiennent : le Psautier grec 214 de la Bibliothèque Publique de Leningrad, le Nouveau Testament de la Bibliothèque de l'Université de Moscou, l'Evangilaire de Dionysiou au Mont-Athos, le Grégoire de Nazianze grec 63¹⁸.

Le style des peintures de notre rouleau les rapproche des miniatures dans les manuscrits de cette origine et plus particulièrement de l'art dans les livres copiés au monastère Saint-Jean-Prodrôme de Stoudion, à Constan-

tinople. On sait que le *scriptorium* de Stoudion était particulièrement florissant à cette époque.

C'est dans le troisième tiers du XI^e siècle que se renforce une tendance (qui débuta deux décennies plus tôt) à la spiritualisation des images, tendance qui allait durer jusqu'au début du XII^e siècle lorsqu'on commença à créer des personnages plus massifs et qui se tenaient mieux sur leurs jambes. Mais jusqu'alors, du temps du style « spiritualisé », c'est dans les productions du *scriptorium* de Stoudion que se manifesteront avec le plus de force le caractère abstrait-spiritualisé des personnages. D'une façon générale, les idées de l'ascétisme monacal ont largement contribué à former l'art des peintres de la deuxième moitié du XI^e siècle¹⁹.

Les personnages de notre rouleau, leur corps élancés, le rythme de leurs mouvements, la pureté des couleurs avec recours à l'or, trouvent des pendants dans les miniatures créées à Stoudion : le Tétraévangile grec 74 de la Bibliothèque Nationale de Paris (vers 1054) et le Psautier add. 19352 (de 1066) du British Museum. On devrait leur joindre le rouleau liturgique de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S.

Nous voudrions nous arrêter quelques instants à ce dernier manuscrit. Acquis pour l'Institut Archéologique Russe de Constantinople par F. I. Uspensky et B. V. Farmakovsky en 1898, à Istanbul, il a été publié et soigneusement étudié en 1901 par B. Farmakovsky²⁰. On le croyait disparu pendant la première guerre mondiale, et c'est ce qui est encore admis par les auteurs des ouvrages occidentaux les plus récents consacrés à l'art byzantin²¹, quoique le manuscrit figure dans le catalogue des manuscrits

byzantins conservés dans les bibliothèques de Leningrad, paru en été 1963²².

Tandis que la majorité des rouleaux liturgiques byzantins reproduisent la liturgie de Basile le Grand ou de Jean Chrysostome²³, le rouleau de l'Académie des sciences contient le texte de l'office des vêpres de la Pentecôte et de la liturgie des présanctifiés.

Partant d'observations sur l'écriture, Farmakovsky attribuait le rouleau de l'Académie à la fin du XI^e-début du XII^e siècle, c'est-à-dire à la même époque à laquelle sa paléographie fait remonter le rouleau de la Bibliothèque Publique.

On y trouve sept miniatures marginales et une grande composition qui a la largeur de la colonne du texte et qui sépare deux offices distincts. Par rapport au second de ces offices, elle remplit le rôle d'un frontispice. L'une des miniatures représente l'empereur Alexis Comnène, ce qui certifie, selon E. E. Granstrem, que le rouleau avait été confectionné dans la capitale byzantine et pour la bibliothèque impériale²⁴. Les miniatures sont encadrées et les figures se détachent sur un fond or ou bleu. C'est ce qui les distingue des peintures marginales du Paris grec 74, du Brit. Museum add. 19352 et du rouleau de la Bibliothèque Publique. Mais les principes du dessin et la gamme des couleurs sont identiques.

La grande miniature du manuscrit de l'Académie des Sciences figure Jean Prodrôme remettant à l'higoumène du monastère un bâton, signe de son autorité²⁵. Cette image prouve que le manuscrit avait été exécuté pour un couvent de saint Jean Prodrôme à Constantinople. La capitale byzantine en comptait deux importants, le Stoudion et un autre appelé Petra. Farmakovsky commença par attribuer le rouleau au premier de ces monastères, pour donner ensuite la préférence au second²⁶. Pour ce savant, l'abbé auquel saint Jean remettait le bâton de commandement était un certain saint Baras, fondateur du couvent de Saint-Jean-Prodrôme de Petra. Cette conclusion (1901) lui avait été dictée par des considérations d'ordre iconographique, car, comme d'autres érudits de son temps, il négligeait les données stylistiques des peintures.

Or, que ce soit pour des considérations sur

le style ou sur l'iconographie, les miniatures du rouleau de l'Académie s'apparentent aux illustrations de deux manuscrits dont il a été déjà question plus haut et qui ont vu le jour dans le *scriptorium* du monastère du Stoudion, à savoir le Tétraévangile Paris grec 74 et le Psautier Brit. Museum add. 19352.

Sans revenir sur les caractéristiques du style, qui est commun à toutes ces œuvres, voici des rapprochements d'ordre iconographique. Dans les trois manuscrits — le Paris grec 74, le British Museum add. 19352 et le rouleau de l'Académie — on trouve la scène de l'investiture de l'higoumène. Dans le Paris grec, fol. 213²⁷, à la fin du texte de l'évangile de saint Jean, on voit cet évêque remettre à un higoumène le bâton de commandement. C'est sur le fol. 192 du Psautier du Brit. Museum que se répète une scène d'investiture, mais qui se présente un peu autrement : le Christ remet le bâton symbolique à un ange et celui-ci le tend à l'higoumène, aux pieds duquel on voit les moines agenouillés²⁸. Ils sont encadrés par les saints patrons du monastère du Stoudion, Jean Prodrôme et Théodore Stoudite. La scène analogue, dans le rouleau de l'Académie, présente Jean le Prodrôme, qui tient dans sa main gauche un rouleau et dans la main droite le bâton qu'il remet à un personnage désigné comme « le saint père ». A côté de celui-ci se tient l'higoumène du couvent, et plus bas, des moines.

On y retrouve par conséquent la structure tripartite de la scène comme sur la miniature du Psautier du British Museum. Tandis que la légende tracée auprès de la figure de l'higoumène est la même que dans le Paris grec 74. Tous ces traits de

15. G. I. VZDORNOV, *Certains problèmes posés par les thèmes militaires dans l'art russe du moyen âge* (en russe), dans *Viz. Vrem.*, XXXII, 1971.

16. A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 252.

17. Archevêque VENIAMIN, *Novaya skrizal* (en russe), Saint-Petersbourg, 1909, p. 193.

18. V. N. LAZAREV, *Histoire de la peinture byzantine* (en russe), Moscou, 1947, p. 109. LE MÊME, *Psautier illustré constantinopolitain du XI^e siècle* (en russe), dans *Viz. Vrem.*, III, 1950, p. 211-217. B. L. FONKIC, *Les manuscrits grecs de la bibliothèque de l'Université de Moscou* (en russe), dans *Vestnik drevnej istorii*, IV, 1967, p. 99-102. K. TREU, *Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in UdSSR*, Berlin, 1966, p. 228-231.

19. K. WEITZMANN, *Byzantine miniature and icon painting in the eleventh century*, Oxford, 1966 et *Studies in classical and byzantine manuscript illumination*, Londres 1971, p. 280.

20. B. V. FARMAKOVSKY, *Rouleau byzantin en parchemin avec miniatures appartenant à l'Inst. Arch. russe de Constantinople*, dans *Izvestija russkago archeologičeskago Instituta v Konstantinopole*, VI, Sofia, 1901, fasc. 2-3 (en russe).

21. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I ; Paris, 1968, p. 472-53. S. DUFRENNE, *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle*, dans *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967, p. 190. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*. Londres

Add. 19352 Paris 1970, p. 15. D. MOURIKI *The Portraits of Theodore Studite in Byzantine Art*, dans *Jahrb. Österreich. Byzantinistik*, 1971.

22. E. E. GRANSTREM, *Manuscrits de la bibliothèque des empereurs byzantins à Leningrad* (en russe), dans *Palest. Sborn.*, XXIII, 1971, p. 23.

23. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, l. c., p. 472.

24. E. E. GRANSTREM, v. note 3.

25. Sur ce thème v. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

26. FARMAKOVSKY, l. c., p. 334-337.

27. H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris, 1908, pl. 187.

28. DER NERSESSIAN, l. c., fig. 301.

ressemblance parlent en faveur de l'origine stoudite du rouleau de l'Académie.

Tout compte fait, les illustrations du rouleau de la Bibliothèque Publique de Leningrad qui s'apparentent aux miniatures de trois manuscrits de provenance stoudite, ont toutes les chances d'avoir la même origine. Ces œuvres sont d'ailleurs contempo-

raines. Nous croyons donc pouvoir conclure, en ce qui concerne le rouleau de la Bibliothèque Publique, qu'il s'agit bien d'un manuscrit créé à Constantinople, au *scriptorium* de Stoudion, à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle.

Leningrad.

V. LICHATCHOVA.

THE SPENCER PSALTER: A THIRTEENTH CENTURY BYZANTINE MANUSCRIPT IN THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

by Anthony CUTLER

In 1955 the Spencer Collection of the New York Public Library acquired a manuscript identified in the auction catalogue as "Psalterium graece. Byzanz um 1300."¹ The acquisition was not publicly recorded² and almost nothing is known of the manuscript's provenance.³ The probability that it remained long concealed in a little known private collection is strengthened by the fact that no Psalter answering to its description appears in A. Rahlfs' great register of Septuagint manuscripts.⁴ Since the Psalter is virtually unknown,⁵ it will be helpful to describe its contents in detail before proceeding to a study of the miniatures.

THE MANUSCRIPT AND ITS CONTENTS.

The Psalter with Canticles and Prayers consists of 408 folios of thick vellum, varying in size from 23.3 × 16.8 to 17.15 cm. Fols. Ar and 408v are attached to the inside of the binding of reddish brown leather which is blind-stamped with concentric circles,

stylized flowers and bands of interlace. The folios are numbered, at intervals of ten and generally wherever a page is illuminated, starting with fol. 2.

With the exception of fols. A-1 and 407-408, all gatherings are quaternions. The text occupies a single column, normally fourteen lines to a page; occasionally a fifteenth line is added to complete a verse. It is written in black ink in a firm, usually regular minuscule which, to judge from the thickness and ductus of the letters, is of the thirteenth or fourteenth century. However, there are no Paschal tables or colophon to indicate a date or origin for the Psalter.

The psalms are numbered in Greek, in gold, as are their *tituli* and those of the Canticles. All of these are in minuscule save for the title of Psalm 1 which is in large uncial. The initial of each psalm is adorned with a floreate tendril in gold, with blue added in the earlier part of the manuscript.

I am indebted to Miss Elizabeth Roth, former Acting Curator of the Spencer Collection for allowing me to study the manuscript; and, for permission to publish, to the Administrative Officers of the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. I have profited from discussions with Barron Hunnicutt who first examined the manuscript at my suggestion and reported on its contents. Financial support was generously provided by the Institute for the Arts and Humanistic Studies and the Central Fund for Research of the Pennsylvania State University.

1. *L'art ancien*, Basel, 26 May 1955, cat. 25, no. 528.

2. Regular listing of accessions to the several divisions of the Library in the *Bulletin of the New York Public Library* did not begin until 1960. The Library's *Dictionary Catalogue of the Manuscripts Division*, New York, 1967, does not include holdings in the Spencer Collection. Since 1955, photographs of two of the Psalter's miniatures

have appeared in the Library's publications. See below, *sub* fol. 381 v and fol. 395 v. In M. Richard, *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, Supplément I, Paris 1964, p. 43, the manuscript is described as "cod. 528, Psautier, XIII^e-XIV^e s., 21 min."

3. I am informed by the auction house that, prior to the sale, the manuscript was owned by Dr. Erwin Rosenthal who "however, has no further recollection of the Psalterium. It could have come originally from Jacques Rosenthal in Munich. Their records, however, have been largely destroyed, and others are with us."

4. *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments*, Königl. Gesell. der Wissensch. zu Göttingen, philol.-hist. Kl., Berlin, 1914, Nachrichten.

5. Before this study appears the manuscript will have been publicly exhibited for the first time, at Princeton, with a catalogue entry by Stephen Gardner.

Fols. Av-1r. Reversed text, transferred from another manuscript but apparently in the same hand as the body of the manuscript. This "mirror image" is undecipherable because of severe water damage. Turkish superscription above the first line of fol. 1r.

Fol. 1v. *David and Musicians*, full-page frontispiece (fig. 1). David wearing a nimbus, beard, and crown with prependicularia is raised on a red suppedaneum. He wears a blue chlamys, with gold tablion, edged in gold over a long red tunic with a tendril ornament at the hem. His shoes are drawn only in outline, so that they take the color of the stool beneath them. He gestures with his right hand and with his left holds an open codex to which a large seal is attached. Its inscription is effaced. On either side of the nimbus, a much-flaked inscription δ (προφήτης)? Δαυιδ⁶. Beneath a legend in similar condition, $\sigma\iota$ χ(όροι τῶν ὑπ' αὐτῶν) προφ(ητῶν), five musicians. To his left, two figures in short green tunics with gold maniakia play the cymbals and a lute; their neighbour, in red, holds a square harp. To David's right, a figure in red blows a long, curved horn; the other, wearing a blue tunic, plays a cylindrical drum. The artist has neglected to paint the drummer's right boot. The musicians stand at the edge of a terra-cotta path flecked with green, which diminishes towards David between two flanking areas of green ground. The uniform gold background above is reduced to a "frame" in the lower half of the picture. The entire rectangle is surrounded by a blue line.

Fol. 2r. *Christ in Majesty*, headpiece of Psalm 1 (fig. 3).⁷ Within a dark golden mandorla crossed by a lighter band, the youthful, beardless Christ sits on an arc. He has a cruciform nimbus, raises his right hand in blessing and holds an open rotulus. The inscription, beginning ἐγώ... is largely effaced. He wears a dark blue pallium, with a red panel at the left leg, over a gold

tunic. The mandorla is set within a medallion filled with red and blue flower petals. Beyond this, rinceaux-filled span-drels lead to a rectangular frame decorated with alternating pairs of red and blue heart-shaped motifs. From the base line of the frame and at its upper corners grow stylized flowers. Above, on axis with Christ, a "flowering cross". Below, the inscription in gold uncial + Ψαλτήριον τοῦ Δα(υ)δ Ἀλλη(λου)ῖα. The zoomorphic initial of the psalm, Μακάριος ἄνθρωπος is composed of addorsed peacocks resting on columns.

Fols. 2r-126r. Psalms 1 to 49.

Fol. 126r. *David Rebuked by Nathan* (fig. 5). The miniature, without inscriptions, occupies the entirety of the page save for the last words of Psalm 49 above it. Nathan, nimbed and with white hair and beard, turns in three-quarters towards David. He admonishes the king with his right hand while his left holds a red rotulus. He wears a dark blue tunic under a white pallium and stands before a rectangular aedicula with gabled, red-tiled roof surmounted by a cross. A full-length flying angel with terra-cotta wings menaces the seated king with a spear. David is bearded, wears a red crown with prependicularia and is clad in a divitision of the same color ornamented with a rinceau pattern that recurs on the front of his throne. His cushion and footstool are also red and, as on fol. 1v, his shoes are unpainted and take on the colour of the footstool. The throne is backless but set against a panel decorated with rectangles and leaf-like forms. Above this, within a blue exedra, Bathsheba, wearing a stemma with prependicularia and a pearl-ornamented robe, witnesses the scene. The foreground is green; the background, again reduced to a frame on either side of the architectural structures, is gold.

Fol. 126v. *The Penitence of David* (fig. 7). Full-page miniature facing the Penitential Psalm 50. David, identified as δ προφ(ητης) Δαυιδ, is clad in a red mantle trimmed with gold and a gold crown. Behind him, a backless gold throne with red cushion and blue drape, set in front of a buff aedicula with gable and blue tiled roof. His white



Fig. 1. — New York Public Library, Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 1v, David and Musicians.

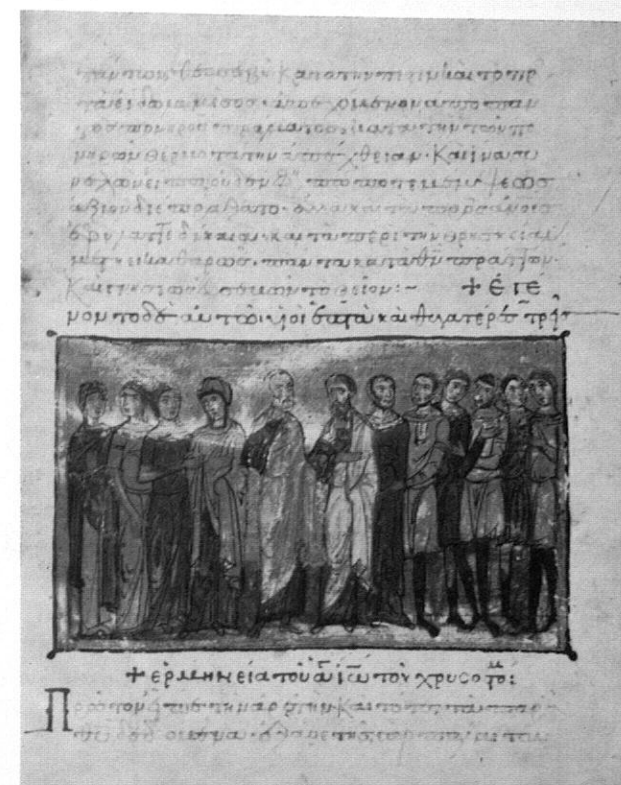


Fig. 2. — Vat. gr. 1231, fol. 13r, Job and his Family.



Fig. 3. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 2r, Christ Enthroned.



Fig. 4. — Salonica, H. David, apse mosaic, detail: Christ Enthroned.

6. Ps.-CHRYSOSTOM, Προόμιμα τῶν Ψαλμῶν, PG 55, col. 534.

7. Described in the auction catalogue as "Grosse Initiale Q mit der Figur des Moses."

shoes rest on a dark red footstool, while his nimbus overlaps the pink pallium of Nathan now inclined towards him. Behind the prophet, a similar structure, blue with red tiles. Above this the inscription δ $\pi\rho\phi(\eta\tau\eta\varsigma)$ Νάθαν . Between the two roofs hovers the spear-bearing angel, again clad in blue tunic and pink mantle. The relationship between foreground, background and frame is the same as in fol. 126r.

Fols. 127r-192v. Psalms 50-76.

Fol. 193r. *Moses Teaching the Israelites* (fig. 10). The miniature occupies all but three lines of the page, the first of which is the title of Psalm 77, Κυνέσεως τῷ Ἰσάφ . At centre left Moses, beardless, nimbed and dressed in a rose pallium and long blue tunic, accompanied by Aaron in red and green, turns in three-quarters to present a tablet to a group of seven figures of various ages. They are surrounded at the base and sides of the picture by a narrow gold frame. Moses' tablet is of a darker gold and inscribed with meaningless letters. The group receiving it stands on the common green ground and turns in different directions. The youthful, hindmost figure (Joshua?),⁸ visible only from the chin up, wears a mitre-like helmet. To his left, the inscription δ $\pi\rho\phi(\eta\tau\eta\varsigma)$ $\mu\omega\upsilon\sigma\eta\varsigma$ $\delta\iota\delta\alpha\sigma(\kappa\omega\nu)$ $\tau\omega\upsilon\varsigma$ Ἰουδαίους . Moses is again identified immediately above his nimbus as δ $\pi\rho\phi(\eta\tau\eta\varsigma)$. Below, a diminutive figure wearing a cap, a blue outer garment and a long red tunic, carries a stave to which is attached a horned monster. The group creates the letter Π

8. I know of no analogies showing Joshua dressed in this fashion and occupying this position in a Teaching scene. The headdress certainly cannot be that of Aaron whose priestly mitre is not manufactured before Exodus 39: 28-31, long after Moses' Presentation of the Law to the Israelites. But the anomalous form of the helmet and the area of dark shadow that flanks the head of its wearer allows the possibility that the painter has here misunderstood in his model a conical foothill against which the Israelites stand, much as in the single leaf from Vatopedi 761 now in Baltimore (K. WEITZMANN, "The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension," *Journal of the Walters Art Gallery*, X, 1947, fig. 1). In the Baltimore leaf, as in most versions of the Presentation, Aaron does not stand beside Moses. For a composition with Aaron in this position, analogous to that in Spencer see the illustration to Psalm 98:6 (fol. 4v) in the Serbian Psalter in Munich (J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Denkschriften der kaiserl. Akad. der Wissensch. in Wien LII, 2, 1906, no. 70).

of the incipit of Psalm 77, $\text{Προσέχετε λαὸς μου}$.

Fols. 193r-364r. Psalms 77-151.

Fol. 204v. In the margin, at the head of Psalm 78, a small, fleshy fish disposed vertically. Its head forms the initial of the incipit, $\text{Ὁ Θ(εὸς), ἤλθοσαν ἔθνη}$.

Fol. 363r. *The Combat of David and Goliath*, full-page illustration before the supernumerary psalm (fig. 11). The page is divided into two equal registers. In the upper left, David, turned in three quarters, is nimbed and clad in a red tunic, blue stockings and black boots. In his right hand he carries a red bag; in his left, the sling which he aims at Goliath who menaces him with a spear. The Philistine's head and legs are rendered in profile, the rest of his body frontally. He wears a helmet, a chain-mail breast plate and plate-armour over a short blue fighting skirt. He carries a red buckler which has been extended to form a long shield, the form that it takes in the lower register. Here Goliath's skirt has become a long tunic. He has fallen to his knees with his legs drawn up under him. His right hand leans on his fallen shield while his left is extended, palm downward, towards David. The Israelite, clad as above, lunges forward with a blow at Goliath's neck. Blood from the wound pours on to the shield. The flaked inscription in the lower register reads δ $(\delta\alpha\upsilon\iota\delta)$ $\pi\alpha\iota\delta\ldots$ $(\pi\omicron\lambda\eta\mu\omega\nu)$? $\tau\omicron\nu\gamma$ $\omicron\lambda(\iota)\acute{\alpha}\theta$.

Fol. 365r. *The Pursuit of the Egyptians*, within a gold arcuated frame, bordered in blue (fig. 13). The first of two full-page illuminations devoted to the Crossing of the Red Sea. The scene is divided into equal parts by the Pillar of Cloud (Exodus 14:19-20) rising between two mountains. To the right eleven Israelites, including a woman in a red maphorion holding a child on her shoulder, look in various directions. They are led by Moses, beardless, unnimbed and dressed in a long blue tunic and gold pallium, carrying a rod in his right hand. He is turned three quarters right but looks back to eleven Egyptians riding beside the already turbulent sea. To the extreme right, the

Pillar of Fire. The pursuers wear helmets, chain-mail and red mantles and carry lances. The leader of the troop (Pharaoh?) rides a white horse caparisoned in red. Deep creases in the vellum vertically across the gold ground, horizontally across Moses' mantle.

Fol. 365v. *The Egyptians Drowned in the Red Sea* (fig. 15). Within the dark blue sea, nine of the pursuers. Some have lost their mounts, others their helmets. In the centre Moses, clad as in fol. 365r, touches with his staff the helmet of the leading Egyptian still on his white horse. Moses, turned frontally and standing on green ground, demonstrates the event to the Israelites. They proceed to the right, led by a woman in a red maphorion carrying cymbals and a youth in a purple tunic bearing a cylindrical drum and a crook over his right shoulder. Behind them, a grey hill with three shrubs and a uniform gold background.

Fol. 366r-368v. First Cantic of Moses (Exodus 15:1-19), inscribed $\phi\delta(\eta)$ $\text{Μωϋσέως ἐν τῇ ἐξόδῳ}$.

Fol. 368v. Marginal figure of *Moses* holding in his right hand a pink, blue and gold Π (fig. 16). This introduces his Second Ode (Deuteronomy 32:1-43).

He wears a rose pallium edged in gold over a long blue tunic and red shoes; the paint has flaked from his left shoe. He is beardless, nimbed and looks towards a blue arc with a red border. Below this, B, indicating the Second Ode. To the right, the titulus $\phi\delta(\eta)$ $\mu\omega\upsilon\sigma\epsilon\omega\varsigma$ $\epsilon\acute{\nu}$ $\tau(\omega)$ $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\omicron\nu\omicron\mu\iota\omega$. The Cantic ends at the second line of fol. 376r.

Fol. 376r. Marginal figure of *Hannah holding Christ* (fig. 17). Hannah, nimbed, is garbed in purple-brown shoes and a maphorion of the same colour over a long red tunic. Both garments are edged in gold. She is turned in three-quarters towards the bust of Christ, clad in gold, whom she holds in her left hand. Christ wears the cruciform nimbus and blesses with his extended right hand. The gesture forms the central bar of the E, the initial letter of the Third Cantic, 1 Kings (=1 Samuel)

2:1-10, $\text{Ἐστερεώθη ἡ καρδία μου}$. Above this text the title $\phi\delta(\eta)$ Γ' $\text{Ἀννης μ(ητ)ρὸς Σαμουὴλ}$. The Cantic continues to the third line of fol. 378r.

Fol. 378r. Marginal figure of *Habakkuk with Christ* (fig. 18). Habakkuk, barefooted, in a pale green mantle and blue tunic, holds a diminutive, seated Christ in his raised and covered hands. Christ's cruciform nimbus is edged in red as is Habakkuk's. Both Christ's blue pallium and the prophet's garments have gold borders. Habakkuk looks towards the Lord who returns his gaze in a nearly complementary profile. Christ's right arm, raised in benediction, forms the initial of Κ(ύρι)ε of the incipit of the Fourth Cantic (Habakkuk 3:1-19) which ends at the top of fol. 381v. At the level of the prophet's nimbus the title $\phi\delta(\eta)$ Δ' $\alpha\mu\delta\alpha\kappa\kappa\omicron\upsilon\mu$ $\tau\omega\upsilon$ $\pi\rho\phi(\eta\tau\omicron\upsilon)$.

Fol. 381v. Marginal figure of *Isaiah with Christ* supported on his covered left hand (fig. 19).⁹ The Fifth Cantic, identified as $\phi\delta(\eta)$ ϵ' $\eta\sigma\alpha\iota\omicron\upsilon$ $\tau\omega\upsilon$ $\pi\rho\phi(\eta\tau\omicron\upsilon)$ is taken from Isaiah 26:9-20. The incipit $\epsilon\acute{\kappa}$ $\nu\upsilon\kappa\tau\omicron\varsigma$ $\delta\rho\theta\rho\iota\zeta\epsilon\iota$ is introduced by the letter ϵ formed by the raised arm of Christ who is set within a floreate tendril. Both Christ and the prophet are shown blessing towards the text. The Lord's pallium and Isaiah's tunic are dark blue; the prophet's mantle is pink and his feet are bare. The Cantic ends at the middle of fol. 383v.

Fol. 383v. Marginal group of *Jonah and the Whale* (fig. 20). The vertically disposed sea-monster, with Jonah emerging from its maw, forms the initial letter of Εὐόγησα ἐν θλίψει , the incipit of the Sixth Cantic (Jonah 2:3-10). Above this text, which ends at the top of fol. 385r, the title $\phi\delta(\eta)$ ς' $\iota\omega\alpha\acute{\nu}$ $\tau\omega\upsilon$ $\pi\rho\phi(\eta\tau\omicron\upsilon)$. The body of the monster consists of red and blue cloisons separated and circumscribed with gold. It has a red ventral fin, a blue head and tail and crossed forepaws. Jonah, nimbed and

9. Karl Kuf, "The Christmas Story in Medieval and Renaissance Manuscripts from the Spencer Collection," *Bulletin of the New York Public Library*, LXXII, 1969, no. 10. The note accompanying this illustration suggests that it is "one of many miniatures by an artist of the school of Constantinople."

bearded raises his hands in prayer. He wears a blue tunic under a red pallium. What might be taken for the prophet's leg seems in fact to be the monster's tongue.

Fol. 385r. *The Three Hebrews in the Fiery Furnace* (fig. 21). The title προσευχή των τρι(ων) παι(δων) Z' introduces the text from Daniel 3:26-45 which constitutes the Seventh Cantic. A half-length angel, with terra-cotta wings edged in gold, hovers above the Three Children standing in the flames of a chalice-like furnace. All the figures wear gold nimbi, the colour, too, of the Hebrews' tunics. Their hands are raised in prayer. The angel's right wing, reaching down to the furnace, forms the upright of the initial letter of the incipit, Εὐλογητός εἰ κύριε ὁ Θεός. The Cantic ends at the bottom of fol. 389v.

Fol. 389v. Beside a nimbed, inclined Daniel (fig. 22),¹⁰ the titulus ὁδ(ή) ἡ τ(ων) τρι(ων) παι(δων) Σ' Δανιήλ introduces the Eighth Cantic (Daniel 3:57-88). The Ode which continues to the bottom of fol. 391r, opens with the words Εὐλογεῖτε πάντα τὰ ἔργα κυρίου, its initial formed by Daniel's hands outstretched in prayer. He wears the customary Persian headdress and blue anaxyrides but, instead of the usual lacerna, a red tunic with gold maniakion. His costume is divided into cells edged with gold; his boots are red and similarly defined.

Fol. 391r. *Mary holding the Christchild* (fig. 23) in her extended hands. The group in the lower left margin of the page forms the initial M of the text of the Doxology (Luke 1:46-55), Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου. The Virgin, dressed in a purple-brown maphorion over a long blue tunic, is identified as Μαρία Θεοτόκος. The Child, with cruciform nimbus, blue pallium and red mantle, by the sigla IC XC'. He turns towards her in three-quarters, presenting a complementary profile. All the garments are bordered in gold. The Ode closes two lines from the bottom of fol. 392r.

Fol. 393r. *Zacharias with the young Baptist* (fig. 24). The marginal group is located towards the end of the Cantic taken from Luke 1:68-79. The figures do

not form part of the text but rather together replicate the initial K of verse 76, καὶ σὺ δε, παιδίον. Zacharias points with his left hand to the Pantocrator in a clipeus above. He lays his right hand on the head of the young, frontally turned John who holds an open rotulus with meaningless letters upon it. Both wear nimbi; John's is circumscribed in black, Zacharias' in red. The Baptist barefoot and clad in a short brown tunic, his father in red shoes and a rich red mantle, edged in gold, with a floral device on the back.

Fol. 393v. Marginal figure of *Hezekiah* (fig. 25). To the left of the titulus, Προσευχή ἐζεκίου βασιλ(έως) Ιουδαίας, the king stands within a curved red and blue tendril to form the initial letter of the Cantic's opening (Isaiah 38:10-20), Ἐγὼ εἶπα ἐν τῷ ὕψει. He is dressed in a red chlamys with gold borders, a gold loros and stemma with prependicularia of the same colour. He is turned in three-quarters and raises his hands in prayer. The Ode ends at the middle of fol. 395r.

Fol. 395v. *Manasses in the Brazen Bull*¹¹ (fig. 26). The illumination occupies the entire lower half of the page save for the titulus Προσευχή «μανασση» βασιλ(έως) τῆς (sic) Ιουδαίας below it. Inside an immense pink bull (?), outlined in gold and standing amid flames, Manasses huddles in proskynesis. He is nimbed, barefooted, and wearing a golden stemma, red chlamys and blue tunic. Both the king and the beast face the recto page. The Prayer¹² begins with the words Κύριε παντοκράτορ (sic) at the head of fol. 396r and continues to the middle of fol. 398v.

10. It is uncertain whether this unidentified figure represents Daniel or one of the Three Hebrews who are depicted, for example in the margins of fols. 79r-80r in *Dumbarton Oaks ms. 3, S. DER NERSESSIAN, "A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks," D.O. Papers, XIX, 1965, figs. 19-21.*

11. Published by K(arl) K(up) as a frontispiece to the *Bulletin of the New York Public Library, LXIII, 1960, no. 1.*

12. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, Paris, 1966, pp. 37, 66, identifies the prayer as found "au 3^e livre d'Esdras qui ne figure que dans certains manuscrits des Septante." It also occurs in the *Didascalia* as incorporated into *Const. Apost.*, II, 22, 24-33 (PG 1, cols. 648-649). On this incorporation, and the date of the prayer, see R. H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Oxford, 1965, I, pp. 612-617.



Fig. 5. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 126r, David Rebuked by Nathan.

Fig. 6. — Vat. gr. 1231, fol. 397v, Job addresses God.



Fig. 7. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 136v, The Penitence of David.

Fig. 8. — Baltimore, Walters Art Gallery, W. 733, fol. 25r, Nathan's Rebuke and David's Penitence. →

Fol. 398v. *St. Basil* (fig. 29). The lower portion of the page is occupied by a half-length portrait of St. Basil identified on either side of his nimbus as O A(TIOS) BACIAEIOC. The image is set against a gold background which continues as a "frame" below his torso. He has a long head with pointed beard and is dressed in a reddish-brown omophorion with clavi over a gold tunic. On his covered, left hand he holds an unscribed gold book closed with clasps. The text which follows the portrait, starting at the head of fol. 339r and continuing to the bottom of fol. 402r, consists of prayers attributed in the titulus to St. Basil. I have been unable to find them in his authentic works. They are prayers before Communion (Metapsis) distributed outside of the liturgy.¹³

Fol. 403r. *St. John Chrysostom* (fig. 30). The headpiece to this prayer consists of a half-length portrait of St. John Chrysostom garbed as a bishop. The miniature is badly flaked especially about the head but the inscription 'O A(TIOS) 'IΩ(ANNHS) 'O (X)PYCOCTOM(OS) is legible on either side of the nimbus. The saint blesses with his right hand and, presumably with his left, supports a gold book with a tooled cover. The nature of the ground and frame are the same as in fol. 398v. The marginal figure of a monk clad in brown forms the initial of the invocation x(ύρι)ε with which the prayer opens.¹⁴ The text ends at the bottom of fol. 407v.

THE ICONOGRAPHY OF THE MINIATURES AND THEIR RELATIONSHIP TO THE TEXT.

Both in the physical relationships between some of its images and the text and in the

iconography of many of its miniatures, our manuscript offers sometimes unique and more often rarely paralleled evidence to the student of Byzantine psalter illustration. The historian can find few adequate analogies and fewer models to account for the form taken by many of the miniatures in this representative of an art the mechanics of which depended much more on copying and adaptation than on original invention. In other words, Spencer suggests more questions than it answers. It is hoped that this combination of a full publication of the miniatures and a definition of some of the problems they raise will generate solutions from among those specialists who, since Tikkanen, have led the way in the investigation of medieval manuscript illumination.

The very first miniature, David and the Musicians (fig. 1), illustrates our lack of information, and of closely comparable examples, concerning the sources and role of this scene. Since it is not attached to any specific portion of text, the image does not function here—if it ever did—as the illustration of an event in a biographical cycle of the sort where David is shown as a musician, for example comforting the troubled Saul¹⁵ or celebrating the return of the Ark.¹⁶ Its position in the manuscript is clearly that of a frontispiece. Psalter frontispieces showing David among the musicians generally have him leading the orchestra¹⁷ of those whom, as in our inscription, the Septuagint interprets as prophets.¹⁸ Less common are images of the king surrounded by musicians but holding the Psalterion and, of these, the majority show him seated.¹⁹ A *standing* David holding a lyre occurs in the well-known Serbian Psalter in Munich where he is flanked by four

13. I am grateful to Professor G. T. Dennis for identifying these prayers. They are printed, with some variants, in the *Horologion*, Rome, 1937, pp. 946-948, where the attribution to St. Basil is reaffirmed.

14. The nature of the prayer is the same as those cited in note 11. A version of it is to be found in the *Horologion*, pp. 949-953. Professor Dennis was kind enough to inform me that it also occurs in a much abbreviated form as part of the rite of Communion administered to the sick, and printed in the *Hagiasmatarion*, I, Rome, 1954, p. 168.

15. E.g. Vat. gr. 752, fol. 2r, E. T. DEWALD, *The*

Illustrations of the Manuscripts of the Septuagint, III, 2, Vaticanus Graecus 752, Princeton, 1942, pl. III.

16. E.g. Vat. gr. 333, fol. 45r, J. LASSUS, "Les miniatures byzantines du Livre des Rois," *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XLV, 1928, no. 85c, p. 68, fig. 11.

17. Paris, B.N. suppl. gr. 1335, fol. 258v, H. OMONT, "Un nouveau manuscrit grec des Évangiles ou du Psautier illustré," *Comptes Rendus Acad. Inscr.* 1912, pl. III.

18. I Chronicles 25:12.

19. Vatopedi 761, fol. 14v, WEITZMANN, "Vatopedi 761," fig. 10, where four "prophets" each lead a chorus of musicians.



Fig. 10. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 193r, Moses Teaching the Israelites.

← Fig. 9. — Vat. gr. 1231, fol. 47r, Job Lamenting.

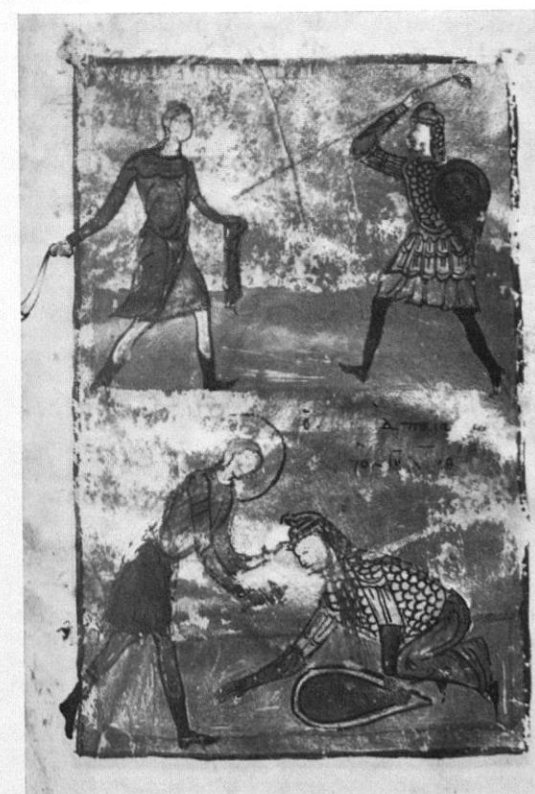


Fig. 11. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 363v, Combat of David and Goliath.

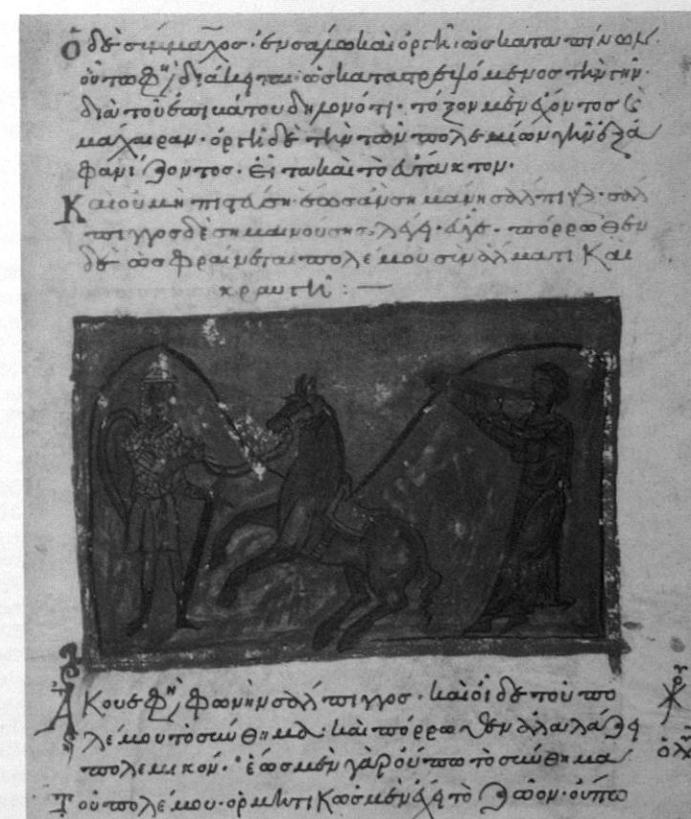


Fig. 12. — Vat. gr. 1231, fol. 417r, God's Address: the Warrior and the Musician.

musicians,²⁰ but when he prophesies rather than plays it is more customary for the king to be represented alone beneath an arc of heaven.²¹

In those instances where the standing David carries the Psalterion instead of an instrument, he is usually raised on high, generally on a footstool—the distinguishing feature of our miniature. But where he is accompanied, as in Vat. gr. 752 for example, he stands within a ciborium structure that separates him from his musicians.²² It is the brilliantly coloured *allée*, seemingly drawn in perspective, that gives special force to the king's elevation in our picture. The effect recalls not so much those frontispieces where David is surrounded by his choirs as those images of the rulers of Israel raised on a shield at their coronation, as in the "Leo" Bible,²³ the Paris Psalter²⁴ and Vatopedi 761²⁵ (formerly numbered, and studied as, Vatoledi 609).²⁶ In each of these examples, however, the event takes place against an architectural background,²⁷ entirely absent in Spencer, and in each case, of course, his companions are not minstrels. As regards the antiquity of David among the musicians, Strzygowski associated the format with the five Choirs that surround David in the Vatican manuscript of Cosmas Indicopleustes,²⁸ suggesting that the group of

five about the king—as in our manuscript and the "Bristol" Psalter²⁹—was the older type. This was later reduced to four, he believed, in manuscripts such as Vatoledi 761 and the Serbian Psalter.³⁰ In his opinion, presumably, the group of five musicians reverted to the Syrian manuscript that he saw as the prototype for his Psalter.

If an early Christian source for the Psalter in Munich remains unproven, there can be little doubt of the antiquity of the prototype that lies behind the second miniature in Spencer (fig. 3). In middle Byzantine psalters the headpiece to the first psalm normally has either a portrait of David³¹ or else a purely ornamental frame, adorned with peacocks and the "fountain of life", enclosing a title;³² the image of Christ is usually reserved for Psalm 77.³³ The Christological content of such illustration to Psalm 77, at the caesura of the psalter, has recently and rightly been stressed.³⁴ The use of Christ in our headpiece further illuminates this insight in the light of interpretations of the Septuagint text in early Christian exegesis. The image of the Lord with a rotulus at Psalm 1 in Spencer directly associates Christ with the "blessed man" of this text whose "delight is in the law of the Lord." Commenting on this

verse, Eusebius saw it as a specific reference to the evangelical law.³⁵

Where the Lord does appear at the head of twelfth and thirteenth century psalters he is most often bearded.³⁶ While a beardless Christ holding a scroll is known at this date in other contexts,³⁷ the Emmanuel seated upon a rainbow arc at this point in Spencer would appear to be unique. The closest analogy we can suggest in manuscript illumination is the youthful Christ delivering the Beatitudes in Vat. gr. 1927.³⁸ Here he holds a rotulus and is seated within what DeWald described as a trefoiled exedra but which is surely a formalized account of the Mount upon which the Lord preaches. But much nearer to the form and iconography of our miniature is the Christ of the celebrated apse mosaic in Hosios David at Thessalonica (fig. 4).³⁹ It is true that the aureole about the Lord is circular in this monumental example of early Christian art, but in Spencer Christ's mandorla is enclosed within a circular medallion. Otherwise the iconography of the central portion of the mosaic is virtually identical with that of our miniature. Indeed the Christ of our headpiece is even closer to the Salonican mosaic than the Venice manuscript⁴⁰ and the well-known double-sided icon in Sofia⁴¹ that have been associated with the apsidal image. As André Grabar has pointed out, the semi-transparent aureole in which Christ sits at Hosios David is replaced in the icon (as in the Venice Gospelbook) with a disc filled with concentric

bands: in the New York Psalter Christ's luminous surround has darkened somewhat with time but is still far from the geometric reduction of the other works dependent upon the mosaic in H. David.

The early Christian form of the event customarily chosen to illustrate the Penitential Psalm has occasioned much discussion.⁴² Weitzmann has maintained that the single miniature representing Nathan's rebuke of David and of the king's penitence as it appears in Paris gr. 139,⁴³ in the Psalter formerly known as Pantocrator 49,⁴⁴ and in many other manuscripts, was originally devised as an illustration of II Kings 12 in a form preserved with some fidelity in Vat.gr.333.⁴⁵ In this only extant Byzantine manuscript of the Book of Kings, David, with a standing angel armed with a spear behind him, is upbraided by the prophet in the left portion of the miniature while, to the right, the penitent king abases himself before the *manus dei*. It is implied that in the prototype the Rebuke and the Penitence constituted two separate scenes⁴⁶ and that in the absence of the hand of God in the majority of Psalters "the meaning of the proskynesis is...lost."⁴⁷

In Spencer the incident is represented by two successive full-page illustrations (fig. 5, 7). In the second of these, David's proskynesis is made before the prophet. But there are other, hardly less significant differences between our Psalter and celebrated middle Byzantine versions of the scene. As against

20. Fol. 4v, STRZYGOWSKI, *Serbischen Psalters*, pp. 16-17, fig. 6.

21. Vat. Barb. gr. 320, fol. 1 bis v, M. BONICATTI, "Un salterio greco miniato del periodo comneno. Venezia, Bib. Marciana, cod. gr. 565," *Bull. dell'archivio paleografico italiano*, N.S. II-III, 1956-57, pl. XIV, 2; Berlin, Univ. Theol. Sem. cod. 3807, fol. 2v, G. STUHLFAUTH, "A Greek Psalter with Byzantine Miniatures," *Art Bulletin* XV, 1933, fig. 9.

22. Fol. 18v, DEWALD, *Vat. gr. 752*, pl. XIII. David is here shown with two prophets and four musicians, one of whom is a flutist unknown in Spencer. However the musicians wear short tunics as in our manuscript.

23. Vat. Reg. gr. 1, fol. 285v. (Coronation of Solomon), H. BUCHTHAL, *Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1938, fig. 42. It is interesting to note that the confusion of legs in relation to the bodies of the Israelites in this folio is reproduced in those of the musicians to David's left in our miniature.

24. Paris, B.N. ms. grec. 139, fol. 6v (David), *ibid.*, pl. VI. David here raises his right hand in acclamation in a gesture close to that in Spencer.

25. Fol. 14r (David), WEITZMANN, "Vatopedi 761," fig. 9.

26. G. MILLET—S. DER NERSESSIAN, "Le psautier arménien illustré," *Rev. des études arméniennes*, IX, 1929, pp. 165 ff, pl. X, XII, XVII.

27. There is no architectural background to the Coronation of David in Vat. gr. 333, fol. 44r., K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1970, fig. 183.

28. Vat. gr. 699, fol. 63v, C. STORNAJOLO, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, Milan, 1908, pl. 26.

29. London, B.M. Add. 40 731, fol. 7r, DUFRENNE, *Psautiers grecs* I, pl. 47.

30. Cf. note 20 above.

31. E.g. Dumbarton Oaks ms. 3, fol. 6r, DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," fig. 5. For comparative examples, *ibid.* p. 168.

32. E.g. the "Bristol" Psalter, fol. 8r, DUFRENNE, *Psautiers grecs*, I, pl. 47.

33. *Ibid.*, fol. 125v, pl. 54. (The Lord here is a youthful figure but the flaked condition of the miniature prevents any certainty as to whether he is unbearded); Dumbarton Oaks ms. 3, fol. 39r, DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," fig. 7. Among psalters with marginal illustrations, London, B.M. Add. 19 352, fol. 100r (S. DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs* II, Paris, 1970, fig. 163) has a small beardless Christ within a medallion beside the headpiece of the Teaching of Asaph. Cf. fol. 121r, fig. 198.

34. S. DUFRENNE, "Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins," *CA* XIV, 1964, p. 165; DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," pp. 173-175.

35. PG 23, cols. 76D-77A.

36. Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Stavrou 88, fol. 1r; Paris, B.N. suppl. gr. 1335, fol. 261r.

37. E.g. the Gospelbook in Venice, Marciana cod. gr. Z 540, fol. 11v, V. N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fig. 262; Paris, B.N. suppl. gr. 1335, fols. 7r (reproduced in H. R. WILLOUGHBY, "Codex 2400 and its Miniatures," *Art Bulletin* XV, 1933, fig. 7) and 104r. These miniatures are not contained in the Psalter portion of the manuscript. Cf. *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958, no. 46. A Christ-Emmanuel set within concentric hands is seen by Habakkuk in a twelfth century Gregory manuscript at Sinai, cod. 339, fol. 9v, G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, pp. 120-122, fig. 379.

38. Fol. 389r, E. T. DEWALD, *The Illustrations of the Manuscripts of the Septuagint*, III, 1, *Vaticanus Graecus* 1927, Princeton, 1941, pl. LXXIII.

39. W. F. VOLBACH-M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, Munich 1958, pl. 134.

40. Cf. note 37 above.

41. T. GERASIMOV, "L'icone bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia," *CA* X, 1959, pp. 279-288; A. GRABAR, "A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia," *ibid.*, pp. 289-304.

42. Most notably K. WEITZMANN, *Roll and Codex*, pp. 107-108; IDEM, "Die Illustration der Septuaginta," *Müncher Jahrb. der bildenden Kunst* III-IV, 1952-53, now reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 62.

43. BUCHTHAL, *Paris Psalter*, pp. 27-30, pl. VIII, where also the older bibliography.

44. DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," pp. 169-170, fig. 6.

45. Fol. 50v, LASSUS, "Livre des Rois," pp. 60-62, pl. V, 8-9.

46. This belief is strengthened by B. M. Add. 36 928, fol. 46r, a Psalter of 1098 (unpublished) in which the Rebuke and the Penitence are represented in superimposed registers. The suggestion of a "composition primitive" with two separate scenes was first made by LASSUS, "Livre des Rois," p. 61.

47. WEITZMANN, *Roll and Codex*, p. 107.

the Paris Gregory⁴⁸ and the Vatican Kings Book, where the spear-bearing angel stands behind David's throne, the messenger of divine vengeance hovers horizontally at the top of both of our pictures.⁴⁹ As against the Paris Psalter with the much-disputed presence of Metanoia, the Penitence miniature in Spencer—as indeed all the miniatures in this manuscript—remains devoid of any personification.⁵⁰ Moreover, Bathsheba appears in a chamber above David's head in the scene of the Rebuke, while she is missing from the miniatures, for example, in Dumbarton Oaks ms. 3, Vat.gr.333, and B.N. Suppl.gr.1335.⁵¹ If we assume that our Psalter is not a *hapax*, not an original invention without precedent or successor, then its "novelties" would seem to cast further doubt on the thesis of a "common origin"⁵² for the scene in the manuscripts that we have discussed, a thesis already suspect in view of the major differences between these manuscripts themselves.

To deny a common origin is not to contest the opinion that the prototypical version (or versions) of the Rebuke and the Penitence took up two miniatures. Lassus' observation of the similarities between the Vatican Kings Book and the "aristocratic" psalters, and its lack of relation to their "monastic-theological" counterparts,⁵³ strengthened received opinion concerning the dichotomy between these two recensions. Spencer, with its narrative distinction between successive events in the life of David, conforms, in the main, to the "aristocratic" type. Yet this physical disjunction finds its closest parallel⁵⁴ in a psalter of the "monastic" recension. In the Walters Art Gallery W.733, dated ca.1100,

the scene of Nathan's Rebuke occupies the lower portion of the right margin while David's proskynesis—again before Nathan rather than the *manus dei*—is set beneath the text at the bottom of the page (fig. 8).⁵⁵ There are iconographical differences between the two manuscripts: in the Baltimore Psalter, for example, the angel stands behind David's throne. But, beyond the separation of the Rebuke and the Penitence, there are significant resemblances such as the appearance of Bathsheba in a virtually identical setting. Whether or not our "aristocratic" version and this monastic-theological account come from a common prototype, it is quite clear that in both recensions there existed a tradition of depicting the events of II Kings 12 in separate miniatures. Furthermore, the usual single scene showing David prostrate before Nathan immediately beside the prophet's earlier censure of the king is not to be explained as an elimination of the *manus dei* at a time when the two miniatures were conflated. Certainly "the meaning of the proskynesis" is not lost in these examples: nowhere in the Septuagint text is it suggested that David's abasement is made before the Lord. Indeed Nathan, God's agent who tells the king of the divine wrath, is again quite properly the agent who tells the penitent "the Lord has put away thy sin" (II Kings 12:13).

In the illustration of the Rebuke in Spencer the angel looks down at David and aims his spear at him; in the Penitence, the angel looks away from the king and directs his spear upwards. In both Spencer and the Walters Art Gallery Psalter, Bathsheba—the occasion of David's sin—

48. B.N. ms. gr. 510, fol. 143v., H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. XXXIII.

49. So, too, in the Rebuke miniature in Athos, Lavra B.26 (unpublished). The flying angel is reduced to a half-length figure in both Vat. gr. 752, fol. 163v., DEWALD, *Vat. gr. 752*, pl. XXXI, and in Vat. gr. 1927, fol. 90v, IDEM., *Vat. gr. 1927*, pl. XXII. In neither Psalter, however, does the angel occupy the space between David and Nathan as in Spencer and Lavra B. 26, but rather the area behind and above the king as in those manuscripts where the armed messenger is shown standing.

50. STRZYGOWSKI, *Serbisches Psalter*, p. 35, saw the figure of the angel as an early substitution for the Hellen-

istic Metanoia. Weitzmann has summarized the argument concerning such personifications in *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Cologne-Opladen, 1963, now reprinted in translation in his *Studies*, esp. pp. 181-184.

51. OMONT, "Un nouveau manuscrit grec", pl. V.

52. Cf. notes 42 and 46 above.

53. "Livre des Rois," pp. 55-56.

54. With the exception of the British Museum Psalter alluded to in note 46 above.

55. Fol. 25r, D. E. MINER, "The 'Monastic' Psalter of the Walters Art Gallery," *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton, 1955, pp. 241-242, fig. 16.



Fig. 13. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 365r, The Pursuit of the Egyptians.



Fig. 15. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 365v, The Egyptians Drowned in the Red Sea.



← Fig. 14. — Vat. gr. 1231, fol. 76r, Job and his Wife.



Fig. 16. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 368v, Moses.

witnesses Nathan's admonition; in both, she is no longer present when the sin is "put away". If the same "thought pattern" is present in each of these manuscripts where the two events are separated, this does not mean that they were fruits of a single iconographical tradition. The considerable number of manuscripts with a flying angel as against the equally considerable number with a standing messenger, argues against this. We must recognize a plenitude of traditions, a many-branched stemma, that has been overlooked in the search for the trunk of the tree. Without an understanding of these intermediate offshoots it is impossible to trace accurately the connection between the late fruits of Byzantine manuscript illumination and (if there was one) the common root.

What these miniatures in the Baltimore and New York Psalters do have in common is an irrational architectural format. The horizontal extension of the building in the Walters manuscript is as abruptly cut off by the margin of the page as the horizontal courses of the aedicula's roof-tiles in Spencer's miniature of the Rebuke. A similar lack of accommodation to the picture frame is to be found in all the remaining full-page and half-page illuminations in our Psalter. Before continuing with our purely iconographical investigation, it is necessary to confront this problem which, as will be seen, is more than a matter of style.

In the miniature of Moses Teaching the Israelites (fig. 10) the backs of both Aaron and that of the young Hebrew to the extreme right of the group of auditors are precipitously defined. Aaron is pressed against the left margin while the densely packed group of Israelites is separated from the right edge by a narrow but equally steep strip of the gold background. This brusque manner of terminating a figure is particularly evident in one detail of David's Combat with Goliath (fig. 11). The fallen Philistine's left foot is unnaturally aligned with the vertical margin, and the upright border of the green ground on which he kneels is separated from that margin by the now familiar strip of gold contiguous with the background of the picture. Apparently paradoxically, but

in fact as a result of the same process, the artist seemingly felt free to break the left frame of the picture. In the lower register David's active stride required an extension beyond the defined limits of the picture-space, a necessity similarly occasioned in the upper register by the motion of his slinging arm. The evidence of these contrary but related exigencies suggests that the painter drew his habitual blue borderline before laying out his picture. Arbitrarily borrowing from his model a section of the narrative that he wished to reproduce, he frequently miscalculated the mechanics involved in translating the image from the space occupied in the exemplar to the room available within the already drawn frame. He made both over- and underestimates. In the frontispiece miniature of David among the Musicians, the lutenist's left hand and the neck of his instrument transgress both the intrusive strip of gold background and the blue border drawn about it. On the other hand, the forms of the roofs of both aediculae—but particularly that to the spectator's right—suggest that they were more ample in the model than in our version, cut off as they are by the vertical and ever-present gold strips.

The demands of excessive compression are best evidenced in the two illuminations devoted to the Crossing of the Red Sea. A close inspection of these miniatures shows that the gold strips that form an inner frame at the base and on the sides were, together with the adjoining gold background, painted before the figures and landscapes. To the left of the Egyptians' Pursuit (fig. 13) portions of horses and parts of the sea, painted over the gold and now almost entirely flaked, are visible in outline. This unfortunate technique is more evident in our photograph of the Egyptians Drowned (fig. 15) where the outline drawing of the rear leg and the tail of a horse may clearly be seen in the left "frame". But the necessities that obliged our artist to paint over the gold at the left were as nothing to the constraints that he felt upon arriving at the right-hand side of the picture. In the Pursuit, Moses' left hand, the upper



Fig. 17. — N.Y.P.L., Spencer Coll., Gr. Ms. 1, fol. 376r, Hannah.



Fig. 18. — N.Y.P.L., Spencer Coll., Gr. Ms. 1, fol. 378r, Habakkuk.



Fig. 19. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 381v, Isaiah.



Fig. 20. — N.Y.P.L., Spencer Coll., Gr. Ms. 1, fol. 383 v, Jonah and the Whale.



Fig. 21. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 385r, The Three Hebrews in the Furnace.



Fig. 22. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 389v, Daniel (?)



Fig. 23. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 391r, Mary.



Fig. 24. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 393r, Zacharias.



Fig. 25. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 393v, Hezekiah.

part of his staff and a sizeable portion of his pallium, trespass upon the gold. The Pillar of Fire, moreover, is squeezed between Moses' mantle, which conceals most of the Pillar's middle, and the frame.⁵⁶ It is likewise on the verso of the page. On the horizontal gold strip below the picture only fragments of Pharaoh's drowning host and horses, and virtually nothing of Moses' feet, have survived the flaking inherent in the disastrous attempt to paint over gold. While our painter is content to let the Israelites face the irrational, abrupt right edge of the hill against which he sets them, he could not afford to omit the instruments with which Miriam will celebrate the triumph of the Exodus. The colour of the lower cymbal,⁵⁷ held in her left hand, has almost entirely flaked.

The presence of Miriam in our second miniature is a curious and revealing phenomenon. While the physical separation between Israel's successful transit of the Red Sea and the destruction of their alien pursuers uniquely⁵⁸ underlines the miraculous quality of the Lord's intervention celebrated in the text of Moses' Ode,⁵⁹ there are compositional elements in both miniatures that occur in other manuscripts. The Psalters Vatopedi cod. 761,⁶⁰ Marciana cod. gr. 565⁶¹ and Athens cod. 762⁶² all show Moses in relation to his followers posed almost

precisely as in the second scene in Spencer. Again, the positions of the Egyptians' spears in our Psalter's account of the Pursuit reproduce almost exactly those in the Athonite manuscript. But not one of these manuscripts shows Miriam nor, indeed, the youth with the cylindrical drum who follows her. Spencer presents no clearer demonstration that, somewhere among its antecedents, lies the sort of frieze composition—the events of the Exodus presented in horizontal sequence—that were placed on early Christian sarcophagi⁶³ and preserved in the Octateuch manuscripts. In the Octateuchs such as that preserved at Smyrna until 1922,⁶⁴ Miriam is to be found leading the dance of celebration in the miniature immediately following the Passage of the Red Sea. There can be little doubt that in some as yet unknown source, organized as a frieze, the procession of triumphant Israelites led by Miriam and other musicians merged into the joyous scene found in the Octateuch version.⁶⁵

Yet we are not in a position to postulate a single or straight evolutionary course from an early Christian prototype via the testimony of the Octateuchs and Spencer to the compressed form that the Crossing of the Red Sea takes in most of the "aristocratic" psalters. The co-existence of two far from identical representations of the

scene as early as the first half of the fourth century⁶⁶ must act as a caution here. And no less circumspection should attend the argument for a strip-illustration divided in two parts to form a full-page illumination, when such a modification produced results as very different as the Crossing of the Red Sea in Paris gr. 139⁶⁷ and Oxford, Bodleian ms Barocci 15,⁶⁸ an early twelfth century psalter in which Moses looks towards the Israelites rather than back (or down) at the drowning host of Pharaoh.

A plural evolution from separate strip scenes, as presented in the Vatican Kings Book,⁶⁹ to the artificially unified composition found in the Paris Psalter⁷⁰ is again suggested by the page devoted to David's Combat with Goliath in Spencer (fig. 11). The majority of "aristocratic" psalters, as well as the celebrated Cyprus plate in New York,⁷¹ illustrate the supernumerary psalm with an upper register representing the onset of the battle and a lower picture showing David cutting off Goliath's head with the Philistine's sword.⁷² Yet there are manifold differences both among the images in these manuscripts and between them and the miniature in our Psalter. The former Pantocrator 49, now at Dumbarton Oaks,⁷³ exhibits the only precedent for the odd, club-like end of the spear that the giant holds in Spencer, yet there are major divergencies between the other accoutrements in these two psalters. The Washington manuscript, like most psalters, dresses David in a chlamys which he raises with his left hand to defend himself against the Philistine. The Psalter in

New York, on the other hand, gives the youth only a knee-length tunic (with a large collar-piece). We therefore cannot interpret the strip of cloth hanging below his left hand as a part of a classical mantle. It must represent the shepherd's scrip, referred to at I Kings 17:40, into which David puts the stones for his sling.⁷⁴ To cite but one more peculiarity: while in the lower register of our Psalter, as in all others of which I am aware, David holds Goliath's forelock above the point where the stone has penetrated, in Spencer the fallen giant still wears his helmet.⁷⁵ In the Berlin Theological Seminar Psalter,⁷⁶ which in many respects closely resembles our manuscript, and all other examples of the decapitation of the kneeling Goliath,⁷⁷ the helmet is shown on the ground beside him.

The illuminations of the Canticles and Prayers in our Psalter offer their share of iconographical anomalies. From the Ode of Hannah (fig. 17)⁷⁸ through Hezekiah's Prayer (fig. 25) the marginal figures each constitute an anthropomorphic (or, in the case of Jonah disgorged by the whale, a zoomorphic) initial. The composition attending the incipit of the Seventh Canticle shows a radical departure from the norm in the chalice-like furnace in which the Three Hebrews stand (fig. 21). The standard type, represented by the single leaf from Pantocrator 49 in the Benaki Museum,⁷⁹ shows the Children of Israel in a much more substantially built structure usually based upon an arcade system. The inclined figure in the second part of this Ode repre-

56. WEITZMANN, "Vatopedi 761," pp. 36-37, attributes the omission of the Pillar of Fire from this tiny Psalter to the reduction in horizontal dimension contingent upon copying from a strip-illustration.

57. The instrument held here is traditionally described as a tambourine, e.g. by G. MILLET-S. DER NERSESSIAN, "Le psautier arménien," pp. 154-155, following the LXX τὸ μπάνον. But from the manner in which its two parts are held in our manuscript—at the centre rather than at the edge—it cannot be a tambourine. For a different form of cymbal represented in the Octateuchs, Vat. gr. 747, fol. 90v and Vat. gr. 746, fol. 194v, see K. WEITZMANN's Athens lecture, "The Classical in Byzantine Art," now reprinted in his *Studies*, p. 168, figs. 147, 148.

58. The panel on the west wall of the synagogue at Dura is also divided into two parts, although the details in these paintings are entirely different from those of our miniatures (*The Excavations at Dura Europos*, Final Report, VIII, 1, The Synagogue, New Haven 1956, pls. LII-LIII).

59. Especially in verses 8, 10 and 19 of Exodus 15.

60. Fol. 206v, WEITZMANN, "Vatopedi 761," fig. 11. Cf. the illustration in the Octateuch, Vat. gr. 747, *ibid.*, fig. 23, where Moses does not incline his head towards the carnage he leaves behind as he does in Vatopedi 761 and Spencer.

61. Fol. 318b, BONICATTI, "Salterio greco," pl. VII, 1.

62. Fol. 228v, P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften*.

der Nationalbibliothek in Athen (Denkschriften der kaiserl. Akad. der Wissensch. in Wien, LX, 1918, Abh. 2), p. 5, fig. 42. Other close similarities between the miniature in Athens and Spencer are the disposition of the landscape in relation to the figures, and the identical chain-mail worn by the pursuers. Athens cod. 7, like Spencer, contains no personifications.

63. J. LASSUS, "Quelques représentations du 'Passage de la Mer Rouge' dans l'art chrétien d'orient et d'occident," *Mélanges d'archéologie et d'histoire* XLVI, 1929, pp. 159-181. In opposition to the concept of a frieze-like prototype, Millet and Der Nersessian, "Psautier arménien," p. 175, hypothesized «deux scènes qui devaient se développer séparément, et que l'on a serrées en un groupe: le passage et l'action de grâce.»

64. *Olim Evangelical School*, cod. A-I, fol. 82v, D. C. HESSELI, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyden, 1909, no. 179. For the Vatican Octateuchs, see note 57 above.

65. The vestige of such a composition, showing Miriam in advance of the Israelites on the farther side of the Red Sea in which the Egyptians are drowning, may be preserved in the Khludov Psalter, Moscow, Hist. Mus. add. gr. 129, fol. 108r. In the Paris Gregory, B.N. gr. 510, fol. 264v (OMONT, *Miniatures*, pl. XLII) the exodus of the Israelites is followed by the scene of Miriam's dance within the same register.

66. Wall-paintings in cubicle C and O of the Via Latina catacomb (A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Vatican City, 1960, pp. 54-57, 81, pls. 37, 115).

67. Fol. 419v, BUCHTHAL, *Paris Psalter*, pl. IX.

68. Fol. 343v, O. PÄCHT, *Byzantine Illumination*, Oxford, 1952, no. 20.

69. Fols. 23v-24r, LASSUS, «*Livre des Rois*,» figs. 6, 7.

70. BUCHTHAL, *Paris Psalter*, pl. IV.

71. The relationship between this plate and "aristocratic" psalter illustration has recently been reconsidered by K. WEITZMANN, "Prolegomenon to a Study of the Cyprus Plates," *Metropolitan Museum Journal*, III, 1970, pp. 97-111.

72. The LXX text (I Kings 17:39, 45, 51) is specific upon this point.

73. Fol. 71r, DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," fig. 8.

74. David would appear to hold a similar bag in the

Hamilton Psalter, Berlin, Kupferstichkab. 78 A 9, fol. 42r (unpublished). In Paris, B.N. suppl. gr. 1335, fol. 325r (unpublished), David, wearing the chlamys, holds one of the "five smooth stones" in his left hand.

75. This iconographic rarity is found also in one of the miniatures on fol. 448v illustrating the *psalmos idiographos* in Vat. gr. 752, DeWald, *Vat. gr. 752*, pl. 211.

76. Fol. 231v, STUHLFAUTH, "Greek Psalter," fig. 13.

77. For the distinction between this attitude and that of Goliath upon his back, see WEITZMANN, "Cyprus Plates," p. 103, where it is suggested that the kneeling pose is borrowed from the conventional image of a Christian martyrdom in an illustrated Saint's Life.

78. The standing figure of Moses beside the incipit of the Second Canticle is excluded from this list because he holds rather than actually forms the initial letter.

79. Fol. 78v, DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," fig. 18.

sending Daniel or one of the Three Hebrews, would also appear to be without parallel.

But a much more striking innovation is the treatment of those figures that constitute Baumstark's *Ellernglück* type,⁸⁰ Hannah (fig. 17), Habakkuk (fig. 18), Isaiah (fig. 19), the Theotokos (fig. 23) and Zacharias (fig. 24). Divorced from the monumental setting that they occupy in the "aristocratic" psalters⁸¹ and the narrative context that they inhabit in the margins of the "monastic-theological" recension, with the exception of Zacharias, they each hold a diminutive image of Christ. The "Joys of Parenthood" is of course a notion proper to the depiction of the Virgin. Indeed she holds the Christchild.⁸² But Hannah, Habakkuk and Isaiah carry not the Emmanuel but an adult if sometimes half-length Christ. The demands of this iconography turned to serve the purposes of the anthropomorphic initial sometimes result in curious distortions. In the image of Hannah, for example, the hand with which she holds the Lord is necessarily and grotesquely enlarged.

The invocation of the Lord which occurs repeatedly in these Canticles warrants the presence of Christ in the miniatures. But no such Biblical justification can be found for the miniature accompanying the Prayer of Manasses (fig. 26). The occasion of the prayer is alluded to twice in the Septuagint: Manasses' idolatrous abominations at IV Kings 21:1-18, and the divine wrath and his consequent captivity at the hands of the Assyrians at II Chronicles 33:1-20. But nowhere in Scripture is the nature of his imprisonment, as represented in our miniature, mentioned. Likewise the text

of the prayer itself⁸² nowhere suggests that its speaker was shut up in this manner.

In more conventional representations of the Ode Manasses is shown praying either standing,⁸³ or on his knees beneath an arc of heaven⁸⁴ or else huddled in proskynesis.⁸⁵ The only two previously known illustrations that associate the king and the brazen beast are in the great Paris Gregory⁸⁶ and in the Athens Psalter, cod. 7⁸⁷ whose often close relations with Spencer we have previously noted. But in both these instances Manasses is shown standing behind⁸⁸ the animal with his arms in an *orans* attitude. Our Psalter's image of his prayerful imprisonment *within* the creature is unique.

Given the lack of visual models, the problem of the textual source for this image becomes acute. But this is necessarily bound up with the nature of the animal within which the king prostrates himself, a point upon which there is considerable discrepancy among our three miniatures. Since the beast is not mentioned in the prayer, the terms used for the beast in the texts that narrate Manasses' discomfiture and eventual salvation are of the highest importance. The oldest of these, the Syriac Apocalypse of Baruch (II Baruch 64:8) describes it as a "brazen horse"⁸⁹ in a portion of the text dated to the second half of the first century after Christ. The Targum of Chronicles, which incorporates much pre-Christian material, although the text probably dates from the fourth century of our era,⁹⁰ identifies the creature as a "mule".⁹¹ The Midrash Rabbah, which again incorporates much earlier material but which cannot be safely dated before A.D. 775, describes Manasses'



Fig. 26. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 395r, Manasses in the Brazen Bull.

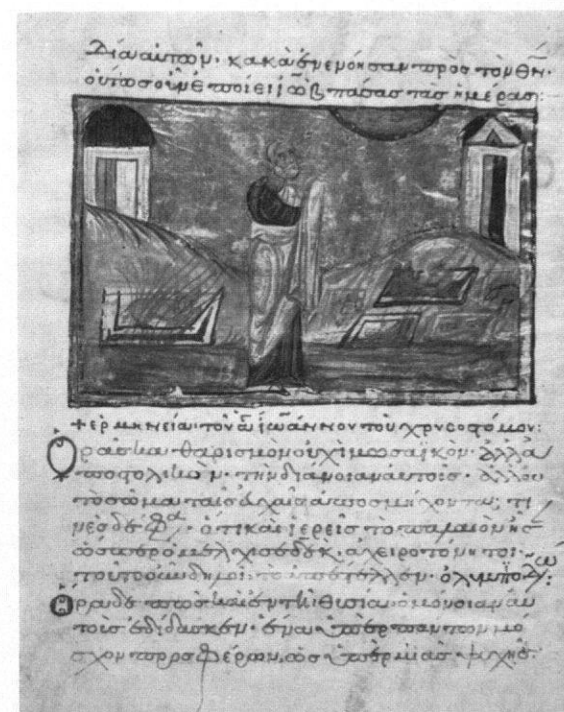


Fig. 28. — Vat. gr. 1231, fol. 18r, Job's Sacrifice.



Fig. 27. — Vat. gr. 1231, fol. 133v, The Wild Ass and the Ox.



Fig. 29. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 398v, St. Basil.



Fig. 30. — N.Y.P.L., Spencer Collection, Gr. Ms. 1, fol. 403r, St. John Chrysostom.

80. "Zur byzantinischen Odenillustration," *Römische Quartalschrift* XXI, 1907, pp. 157-175.

81. Cf. the "frontispiece" compositions with multiple figures, architecture and landscape in which Hannah, Habakkuk and Isaiah are found in Paris, B.N. suppl. gr. 610 (Ch. ASTRUC, "Un psautier byzantin à frontispices", *CA* III, 1948, pp. 106-113).

82. Cf. note 13 above.

83. *Dumbarton Oaks* ms. 3, fol. 82v, DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," pp. 160, 172, fig. 25.

84. Vat. gr. 1927, fol. 288v, DEWALD, *Vat. gr. 1927*, pl. LXXII.

85. B. M. Add. 40 731, fol. 261v, DUFRENNE, *Psaltiers grecs*, pl. 60.

86. B. N. ms. gr. 510, fol. 435v, OMONT, *Miniatures*, pl. LVII.

87. Fol. 256v, BUBERL, *Miniaturhandschriften*, p. 15, fig. 48, who wrongly identifies this figure as King Hezekiah.

88. In Paris gr. 510, the paint beneath the body of the animal has flaked so that Manasses cannot with certainty be said to be standing behind it. In the Athens Psalter, the lower portion of the king's body is concealed by the animal's flank and the brick furnace upon which the beast lies.

89. CHARLES, *Apocrypha and Pseudepigrapha*, II, p. 515; for the date and the probability that the Syriac is a translation from a (lost) Greek text, *ibid.*, p. 470-471.

90. R. LE DÉAUT-J. ROBERT, *Targum des Chroniques* (= *Analecta Biblica* 51), Rome, 1971, I, pp. 24-27.

91. Aramaic = *mottah*, *ibid.* II, p. 158.

imprisonment inside a "cauldron".⁹² Medieval Greek writers are unspecific and therefore unhelpful upon this point.⁹³

Yet somewhere between the earlier texts, which suggest an equine animal, and the date of the Spencer miniature there intruded the idea that the locus of the king's incarceration was a bull. The beast in the Paris gr. 510 is a hybrid, bovine in its body but with a long horse-like head. That in the Athens Psalter is clearly a bull: of this, the massive body, round head and short horns leave no doubt. In our manuscript we return to a strange mixture with the long curving horns and cloven hooves of a bull but the lean body and narrow head of a horse. Perhaps the only criterion that can be applied is a comparative example. This is usefully available in a thirteenth century Job manuscript in the Vatican where is illustrated Job's response to Eliphaz concerning a wild ass and an ox (fig. 27).⁹⁴ While the tails and even the flanks of these two beasts are all but indistinguishable, it is evidently the features of the ox's head—in particular the nozzle and the curving horns—that are closer to the animal inside which Manasses makes his prayer in our Psalter. With some reservation, then, the traditional designation⁹⁵ of this creature as a bull may be accepted. But it is no longer necessary to suppose that the representations in the Paris Gregory and Athens, National Library, cod. 7 are generalized indications of "the king's former idolatry...invented for the Second Book of Chronicles".⁹⁶ The Second Book of Chronicles, as we have seen, makes no reference to the manner of Manasses' imprisonment depicted in the Spencer miniature, whereas later Hebrew texts (no illustrated manuscripts of which are known) are quite precise in this respect.

STYLE AND DATE OF THE MANUSCRIPT.

The remaining two miniatures in our manuscript are not primarily interesting from the point of view of iconography. However it is precisely these portraits of St. Basil and St. John Chrysostom (fig. 29, 30) that can be helpful in locating the place of the Spencer Psalter in the

history of Byzantine painting. These half-length images accord quite well with the long heads and pointed beards familiar in the portraits of bishops and Fathers of the Church of the *Sacra Parallela* manuscript in Paris.⁹⁷ These roundel images, however, offer no more than a generalized resemblance. More specifically the images of our two Fathers recall those of the Apostles in Paris, B.N., Coislin 200.⁹⁸ They share the same half-length presentation of their torsos abbreviated above the waist. Their drapery folds are rendered in a similar linear technique and, in particular, St. John Chrysostom's gesture is drawn in a fashion almost identical to that of Paul in the New Testament in Paris. The only remarkable differences are that the faces of our figures have lost some of the focused intensity possessed by the Apostles and that the Fathers in Spencer are not cut off by the base line of the picture as are John and Paul in Coislin 200 but rather by the intrusive gold frame which we have noted as a recurrent feature of our miniatures.

Coislin 200 belongs to that group of manuscripts assigned to the imperial scriptorium in exile in Nicaea and now believed to have been produced in the first quarter of the thirteenth century.⁹⁹ Another manuscript in this group, the Vatican Job, which we have already introduced as an iconographical

92. Hebrew=dood, *Sefer Midrash Rabbah*, Siddur Va'etchanan 20, Vilna, 1884, p. 204. I must here express my indebtedness to Mr. William Hauptman's scholarship and generous help in the study of these Jewish texts.

93. For example, Suidas, s.v. Μανασσής merely says αὐτὸς εἰς τὸ χαλκὸν ἐγκλμα καθεύχθη... Later Greek writers who discuss the incident are listed by CHARLES, *Apocrypha and Pseudepigrapha*, I, p. 613, note 1.

94. Vat gr. 1231, fol. 133v (unpublished).

95. E.g. WEITZMANN, *Roll and Codex*, p. 150.

96. *Ibid.*

97. B.N. ms. gr. 923. Most of these portraits, including that of St. Basil on fol. 130r, remain unpublished. For an example, see the image of a bishop on fol. 15r, Weitzmann, "Illustration of the Septuagint," ed. cit., fig. 43.

98. John, fol. 210r; Paul, fol. 210r (reproduced by Willoughby, "Codex 2400," figs. 58, 60).

99. The most thorough arguments for this dating are given by O. DEMUS, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI Internat. Byz.-Kongresse, Munich, 1958, IV, 2. The essential bibliography will be found in H. BUCHTHAL, "An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century," where Demus' chronological and geographical suggestions are accepted. These have since been challenged by LAZAREV, *Storia*, p. 333, n. 28.

control on Spencer, offers the greatest number of similarities to our Psalter. Not only the costumes of the younger male figures in Job's family (fol. 13r, fig. 2)¹⁰⁰ but the characteristic posture of their bodies, with heads held slightly askew and feet sharply out-turned, distinctly recalls the musicians about David in our frontispiece (fig. 1). The use of a gold "frame" within the narrow border of the picture is also common to both manuscripts.¹⁰¹

Types of facial feature evident in our scene of the Rebuke (fig. 5) are echoed in Job's address to God (fol. 397v, fig. 6). Especially remarkable are the long aquiline noses and the strongly linear, serpentine manner in which the cheeks of the patriarchs are separated from their beards. In these two miniatures, again, the construction of the backless thrones is similar, although in the Job miniature the Lord's feet are "finished" as against the unpainted shoes of David here and in the frontispiece of Spencer. The rendering of architectural elements is strikingly akin in the two manuscripts, even though these features are most likely to be purely conventional. In this respect, nonetheless, one can compare the gable and roof of the aedicula behind Nathan in the Penitence miniature (fig. 7) with those in Job's Lament (fol. 47r, fig. 9) and in the structure to the right in the scene of Job's burnt offerings (fol. 18r, fig. 28).

Our awkward, almost "clockwork" figure of Goliath (fig. 11), as well as his armour, has a notable parallel in the image of the warrior who occurs in the Lord's address to Job (fol. 417r, fig. 12). While the figures in our miniature tend to be more elongated and their heads smaller in relation to their bodies, aspects of the Job picture—in particular the form of the horn and the manner in which it is held at the fingertips—recall nuances in our frontispiece.

100. None of the ensuing miniatures of Vat. gr. 1231 have been published.

101. This "inner frame," although by no means always rendered in gold, is of course frequently found in Nicaea group manuscripts. In Chicago, University Library cod. 2400, for example, it occurs at the base and on the sides of the image of St. Peter's Release from Prison (*The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago 1932, I, colour facsimile, fol. 119v).

In the rendering of landscape, too, there are striking similarities. In Spencer the colour washes applied to hills and water often fail to coincide with the outline drawing defining these features. This is especially noticeable in the rendering of the hill behind the Israelites escaping the drowning Egyptians (fig. 15). Precisely this discrepancy is apparent in the treatment of the hill behind Job in the company of his wife (fol. 76r, fig. 14). In our Psalter, nonetheless, such slipshod work goes beyond the treatment of topographical features. In the same miniature in Spencer it is evident how inaccurate is the application of colour to Moses' face in relationship to the contour defining that area. This hasty brush technique is sometimes apparent in Vat. gr. 1231. The fires consuming the offerings in the scene of Job's Sacrifice (fig. 28) are drawn as speedily and casually as the much larger flames among which the Manasses' bull stands (fig. 26).

In one respect, however, Spencer exceeds in lavishness (or vulgarity?) the Vatican Job and, indeed, all the manuscripts that have been attached to the Nicaea group. We have seen both in our Psalter and in Vat. gr. 1231 the taste for gold and the intrusion of this in the form of framing strips at the base and to the sides of the picture space. When decorating the marginal figures for the Canticles, our painter uses gold in an unprecedented fashion. The figure of Isaiah (fig. 19) is entirely surrounded by a thick gold line which does not stop at the hem of the pallium but continues along the prophet's ankles to surround his feet. Much the same is true of the Three Hebrews (fig. 21). Here not only the angel and his drooping wing but the bodies of the Children in the furnace and the furnace itself are completely circumscribed with gold. In the case of Daniel—if it is Daniel—adorning the second part of the same Cantic (fig. 22) the gold does not stop at the external contours of the body but invades the figure's very costume. His tunic is thus divided into panels and his limbs into cells defined by gold. Combined with the brilliant, harsh blue of his anaxyrides and the hard red of his tunic, the total

effect is of nothing so much as a parody of enameling technique. Rarely is gold used so prodigally as it is by our painter. One ventures to suggest that had the iconography included a lily, he would have gilded that too.

This casual lavishness is not to be found in manuscripts related to Coislin 200. Nor in this group does one find any parallel to the freedom with which our artist breaks the frame he has set out in advance to contain his images. This is not to say that such traits are unknown in "Nicaean" manuscripts: the miniature of the Holy Women at the Sepulchre in Phillips ms. 3887 offers a remarkable example in the hand of one of the Myrophoroi protruding beyond the left margin of the picture.¹⁰² But neither here nor in any of its sister manuscripts does there occur the plethora of transgressions that we have noted in Spencer's versions of the Combat with Goliath (fig. 11) and the Crossing of the Red Sea (fig. 13, 15).

There are other aspects of style in our Psalter that prevent us from admitting it to the immediate company of the Vatican Job and the Coislin New Testament. While Spencer is clearly not a characteristically Palaeologan work—it entirely lacks that sense of space and the elaborate architectural backgrounds of manuscripts produced in Constantinople after 1261¹⁰³—it has certain characteristics that are heralds, or perhaps provincial echoes, of the new manner. The face of Isaiah (fig. 19), for example, is highlighted with those clusters of white lines that are a part of the dramatic repertoire of Palaeologan draughtsmanship and already apparent in manuscripts of the mature thirteenth century like the Vatican Prophet Book, gr. 1153.¹⁰⁴ Moreover, figures throughout our Psalter, but in particular those of the Israelites learning of the Law from Moses (fig. 10) and of David in battle with Goliath (fig. 11) exhibit that attenuation of form evident in such early Palaeologan works as the Hamilton Psalter in Berlin.¹⁰⁵ Manifestly a connection with the "Nicaean group" cannot be denied: Spencer's similarities with Vat. gr. 1231 require such an association. But equally surely there are in the Psalter features unknown to these manuscripts of the earlier thirteenth century. Our manuscript may well depend upon a Nicaean model, and have been painted shortly after 1261 in Constantinople; more

likely, the date is somewhat earlier and the source some provincial scriptorium in Greece. Despite its many Comnenian, *relardalaire* features, it is unlikely to have been produced before the middle of the thirteenth century.

In the last analysis, however, perhaps more important than the date of Spencer are its implications for the evolution of the Byzantine psalter. It is a manuscript in which several stages of this history have become, as it were, arrested. It has pages composed of superimposed strips (David and Goliath), successive pages devoted to successive incidents in an Old Testament narrative (Nathan's Rebuke and the Penitence of David), and pages with single, "monumental" compositions (Moses Teaching the Israelites). In combination with these images in their traditional locations in the so-called aristocratic psalters, we find the Canticles illustrated in the main with marginal figures, many of them forming anthropomorphic initials.¹⁰⁶ Within the order of Canticles we find intercalated Old and New Testament subjects, and full-page, half-page, and marginal illustrations. Each of these features further amplifies the force of recent scholarship that has argued for recognition of an "aristocratic" psalter modified through the influence of the "monastic-theological" type;¹⁰⁷ they sustain, too, the more radical insistence on the arbitrary nature of the distinction between the two recensions and the significant number of insufficiently explored connections between them.¹⁰⁸ When the history of Byzantine manuscript illumination comes to be written the Spencer Psalter will be an indispensable document in the service of these views.

Anthony CUTLER.

Pennsylvania State University.
23 December 1972.

102. Fol. 74v, BUCHTHAL, "An Unknown Byzantine Manuscript," fig. 6.

103. Cf. DEMUS, *Die Entstehung*, p. 22.

104. Compare especially the head of Amos, LAZAREV, *Storia*, fig. 403.

105. Kupferstichkab. 78A 9. On this aspect of the Berlin Psalter, see *Byzantine Art. An European Art*, exhibition catalogue, Athens, 1964, no. 286.

106. Cf. DER NERSESSIAN, "Psalter and New Testament," pp. 179-182.

107. *Ibid.*, *passim*. The corollary effect of full-page miniatures intruding into psalters of the marginal type is to be seen in Vat. Barb. gr. 372 of the late eleventh or early twelfth century (M. BONICATTI, "Per l'origine del salterio barberiniano greco 372..." *Riv. di cultura classica e medioevale*, II, 1960, pp. 41-61).

108. DUFRENNE, "Psalter de Bristol."

LE DÉCOR DE L'ÉGLISE DU COUVENT DES SYRIENS AU OUADY NATROUN (ÉGYPTE)

par Jules LEROY

Il n'est pas rare en histoire qu'une institution nationale transportée à l'étranger y laisse une trace plus éclatante que dans sa patrie d'origine¹. Le cas du Monastère des Syriens (Deir Suriani, Deir es-Surian) dans le Ouady Natroun est, à cet égard, exemplaire. Cette communauté formée de moines originaires de Mésopotamie, a duré près d'un millénaire — du VIII^e au XVII^e siècle — alors que les grands couvents d'Iraq, de Syrie, de Turquie orientale² qui l'alimentèrent si souvent en nouvelles recrues, disparaissaient sous les coups successifs des Arabes des Mongols, des Turcs ottomans, en sorte que notre meilleure connaissance du monachisme syrien, sous l'angle de la culture, c'est encore ce couvent d'Égypte qui nous la donne.

Le monastère des Syriens, appellation populaire adoptée par l'usage officiel³, est l'un des quatre monastères coptes qui ont subsisté parmi les nombreuses colonies de moines existant autrefois au Ouady Natroun qui s'étend à l'ouest de l'Égypte entre Le Caire et Alexandrie⁴. Sa masse, conforme

aux couvents-forteresses propres à la tradition monastique égyptienne, s'élève à hauteur du lac Fazda, à environ quinze kilomètres à l'intérieur du désert, en partant du *Resthouse* placé presque au milieu de la route stratégique reliant la capitale à Alexandrie. Dans l'histoire il apparaît, au début, comme une sorte de doublure du couvent d'Anba Bishoi dont cinq cents mètres le séparent. Son titre complet, qu'on trouve en quelques manuscrits, est « Couvent de la Théotokos dans le domaine d'Anba Bishoi ou Pshoi ».

Du couvent original du VI^e siècle, époque de sa fondation provoquée sans doute par l'hérésie des Gaianites⁵, il ne reste plus rien car, comme tous les monastères du désert, il fut victime à plusieurs reprises d'attaques de brigands bédouins, sûrs de trouver dans leurs murs, un butin appréciable. L'une de ces attaques, plus violentes que les autres, détruisit le couvent qu'on dut reconstruire au cours du VII^e siècle. C'est ce couvent-là que des marchands de langue syriaque venus de Tagrit (auj. Tikrit sur la route de Samarra

1. Ces pages forment la deuxième partie d'une communication faite à Rome au *Symposium syriacum* tenu au Pontificio Istituto Orientale du 26 au 31 octobre 1972, intitulée *Moïse de Nisibe* et consacrée à l'action littéraire et artistique de cet abbé. La première partie paraît *in extenso* dans les actes du *symposium* (sous presse); la seconde résumée, est reproduite ici avec les documents iconographiques nécessaires.

2. J'en ai donné un aperçu plus littéraire que scientifique dans mes *Moines et monastères du Proche-Orient*, Paris, 1958, avec une bibliographie, p. 275-277, qui permet une recherche plus approfondie.

3. Le nom actuel est : Monastère des Syriens et de Saint-Jean-Khamé, à cause de la présence des restes de celui-ci dans l'église de la Vierge (El Hadra), où ils furent transportés (XV^e/XVI^e s.) quand son couvent fut détruit.

Sur l'épithaphe en copte y est également conservée. Pour une histoire rapide du couvent : O. MEINARDUS, *Monks and Monasteries of the Egyptian Desert*, Le Caire, 1961, p. 241-282. L'histoire est poursuivie jusqu'à notre époque, bien au-delà des limites que s'est fixées EVELYN WHITE (note suivante).

4. Tout ce qui touche l'histoire ancienne et l'archéologie de ces couvents est renfermé dans H. C. EVELYN WHITE t. II de ses *Monasteries of the Wadi Natroun*, New York 1932, *The History of the Monasteries of Nitria and Scetis*. Le tome III est consacré à l'archéologie des quatre monastères existants : Abou Maqar, Anba Bishoi, Deir Suriani, Baramous.

5. Sur l'hérésie, J. JARRY, *Le galanisme, un ramassis d'hérésies*, Bull. Inst. franç. d'archéol. du Caire (BIFAO), LXIII, 1965, p. 121-130.

Mossoul) à Fostat (Le Caire) firent l'acquisition pour des religieux de leur race et de leur religion. L'opération⁶ se fit à une date inconnue, pas avant 710, mais sûrement au cours du VIII^e siècle. Les Syriens habitèrent l'endroit jusqu'au début du XVII^e. En 1636, un abbé originaire de Berma ou Barma dans le Delta prend la tête de la communauté qui paraît ne plus compter que des Coptes parmi ses membres. Depuis lors rien n'a changé et la présence des Syriens comme de leur action culturelle n'est plus qu'un souvenir perpétué par sa riche bibliothèque dispersée dans les grands dépôts européens, surtout le British Museum de Londres, et la présence dans l'église de la Vierge (El-Hadra) de documents épigraphiques et ornementaux.

Un simple rappel de ce qu'était le département des manuscrits syriaques de Londres au début du siècle dernier et ce qu'il est aujourd'hui révélera l'importance de la bibliothèque du Deir Suriani. Le catalogue de Rosen et Forshall⁷ publié en 1838, juste au moment où Lord Curzon visitait les couvents d'Égypte⁸, ne compte que soixante-huit manuscrits syriaques. Aujourd'hui le total s'élève à plus de huit-cents et, dit J. B. Chabot⁹, « sur ce nombre cinq-cent cinquante sont entrés dans l'établissement entre les années 1839 et 1851 », c'est-à-dire au moment de l'achat des livres du Deir Suriani. On voit ainsi non seulement la place du dépôt londonien dans les études syriaques, mais plus encore le rôle unique que tient dans l'histoire des lettres syriaques la bibliothèque du monastère d'Égypte. Sans elle notre

connaissance de la littérature des dix premiers siècles serait bien amoindrie, pour ne pas dire inexistante en certains domaines, car souvent les œuvres ne nous sont conservées que par des manuscrits provenant du Deir Suriani¹⁰.

Ainsi que je l'ai rappelé à Rome l'artisan le plus actif et le plus curieux de la création de cette bibliothèque fut Moïse de Nisibe dont nous ne pouvons fixer qu'avec d'énormes lacunes l'existence. Nous n'en connaissons ni le début ni la fin. Né à Nisibe dans la seconde moitié du IX^e siècle son nom apparaît pour la première fois d'une façon absolument claire dans un manuscrit daté de 907 (B.M. Add. 12.142) en des termes qui font penser qu'il était abbé du couvent, charge attestée sans ambiguïté en 914 et 928 par deux inscriptions sur lesquelles nous allons revenir dans quelques instants. La dernière mention que l'on trouve de lui se voit, de nouveau dans un manuscrit, cette fois de 943 (Add. 14.525) où il est qualifié du titre : « Notre gloire et l'ornement de toute l'Église ». Si déjà en 907 il était abbé, on peut croire qu'il est entré au monastère dans la deuxième moitié du IX^e siècle et qu'en 943 il était un vieillard qui n'aura pas attendu la deuxième partie du siècle pour mourir. De fait après 943 on ne trouve plus mention de lui.

Ce titre « d'ornement de toute l'Église » trouve une justification dans l'ambassade envoyée en 925/26 par les évêques coptes chez le calife de Bagdad pour réclamer contre les exactions dont l'Église d'Égypte était victime de la part des vizirs. Malgré sa nationalité, Moïse fut choisi pour en prendre la tête et ses qualités de diplomate firent merveille puisque le calife décida

que les évêques, comme les moines ne devaient pas être soumis à l'impôt. Le fait est rapporté par Maqrissi¹¹.

Il serait pour nous moins important si cette ambassade n'avait fourni à Moïse l'occasion d'exercer ses goûts de collectionneur et d'esprit cultivé. Il mit en effet cinq ans à retrouver son monastère du Natroun, cinq années occupées à visiter les couvents de Mésopotamie et de la Syrie du Nord mis à mal par l'implantation arabe. Partout où il passait il achetait ou se faisait offrir les livres sans lecteurs avec l'intention d'en faire bénéficier ses moines et c'est ainsi qu'en rentrant chez lui dans le courant de 932 il put ajouter au noyau primitif de la bibliothèque constitué par les dons des commerçants tagritains un total de deux-cent cinquante volumes, pour la plupart complets et en bonne conservation. Ce chiffre nous est donné par Moïse lui-même dans une note ajoutée par lui ou sur son ordre dans chacun des manuscrits ainsi sauvés. Il nous en est parvenu une soixantaine¹².

Pareil sauvetage suffirait à donner à Moïse de Nisibe une place de choix dans l'histoire de la culture des chrétientés de langue syriaque. Il fut, dit W. Wright, « un homme de goût »¹³, voulant ainsi sans doute signifier le flair qui le guida dans le choix des volumes. Mais l'expression va plus loin. On peut l'étendre à son ouverture d'esprit à l'égard des arts appliqués à l'ornement de la vie culturelle qui est l'un des points essentiels de l'idéal du moine. Par l'utilisation qu'il fit des arts plastiques dans l'ornementation de l'église d'El Hadra il s'apparente à nos grands abbés du moyen

âge, un Suger par exemple, aussi attentif à enrichir la bibliothèque de Saint-Denis qu'à peupler son église d'un monde de statues et d'images dont il nous a dit lui-même le symbolisme. Cet aspect de Moïse nous a été longtemps caché. Les deux Assemani, Elias et son cousin Joseph¹⁴, auraient pu nous en avertir plus tôt, s'ils avaient apporté à Deir Suriani un regard plus formé à l'archéologie. Mais seuls les intéressaient les manuscrits. C'est pourquoi le mérite d'avoir découvert en Moïse l'artiste revient, ici comme en beaucoup d'autres domaines, à Strzygowski.

Deux textes publiés pour la première fois en 1901¹⁵ sont sans obscurité sur le travail entrepris par Moïse à El Hadra, en lui donnant une décoration qui fait de ce monument un des principaux représentants de l'art chrétien de l'Égypte copte au X^e siècle. Certes, du point de vue architectural El Hadra ne peut rivaliser avec aucune des grandes constructions, aujourd'hui très réduites comme le Couvent Blanc et le Couvent Rouge de Sohag, « suprême effort, dit Monneret de Villard, architectonique de l'Égypte chrétienne »¹⁶, ou totalement ruinées comme la cathédrale d'Ashmonein¹⁷. C'est une église de petites dimensions¹⁸, mais la décoration est de qualité.

Deux belles inscriptions syriaques courent sur les chambranles des portes qui séparent, l'une le chœur de l'*Haikal* (ou sanctuaire), l'autre le chœur de la nef.

Leur graphie rappelle ce que dit G. Wiet¹⁹ des premières inscriptions arabes : « Dès les premiers siècles on sait que les arabes ont compris tout le parti qu'ils allaient tirer

11. MAQRISI, *Khilat*, I, 414. Cité d'après W. CURETON, *Festal Letters of Athanasius*, Londres, 1848, p. XXIV. D'ou EVELYN WHITE, II, 334.

12. EVELYN WHITE, II, Appendice. Il serait possible d'en ajouter d'autres, quelques manuscrits ayant été trouvés récemment en Égypte, qui ne figurent évidemment pas dans les catalogues des grands dépôts européens qui se sont partagés les livres de Deir Suriani.

13. W. WRIGHT, *loc. cit.*, p. XI.

14. Le premier Assemani, Elias, passa à D. S. en 1707 et en rapporta une quarantaine de manuscrits (39 syriaques et 1 arabe) qui tombèrent au fond du Nil, d'où d'habiles nageurs en sauvèrent 34, aujourd'hui à la Bibl. Vaticane. Son cousin Joseph Simon y vint en 1715. Voir sur ces voyages, en dernier lieu, O. VOLKOFF, *A la recherche de manuscrits en Égypte*, Le Caire 1970, p. 86-87, 93-94.

15. J. STRZYGOWSKI, *Der Schmück der älteren el-Hadra-kirche in syrischen Kloster der sketischen Wüste*, Oriens Christianus, 1901, p. 256 a.

16. U. MONNERET DE VILLARD, *Les monastères près de Sohag*, I, Milan 1925, p. 9. Analyse archéologique dans G. LEFEBVRE, art. *Deir el Abiad*, du DACL, t. XVI, col. 459-502. Somers CLARKE, *Christian Antiquities in the Nile Valley*, Oxford 1912, p. 150 s.; H. G. EVERS et R. ROMERO, *Roten und Weisses Kloster bei Sohag, Probleme der Rekonstruktion*, in *Christentum am Nil* (Journées d'Essen), Recklinghausen, 1964, p. 175-199. Ici encore le point de départ des recherches est à chercher dans W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1901, p. 40 sv.

17. A. BADAWY, *Les premières églises d'Égypte jusqu'au siècle de saint Cyrille*, Kyrilliana, 1947, p. 321-380.

18. L'église atteint à peine vingt mètres dans sa plus grande longueur.

19. G. WIET, *Précis de l'histoire d'Égypte*, II, Le Caire, 1932, p. 150.

6. L'histoire de l'achat du couvent par les Syriens est rapportée par EVELYN WHITE, II, 314, en s'appuyant sur trois notices inscrites dans trois manuscrits rapprochés de nous (Cambridge, Univ. Add. 3280, Paris, B.N. Arabe 297) respectivement des années 1607 et 1562, puis dans un manuscrit syriaque du VII^e siècle (Paris, Syr. 27), mais dans une note ajoutée. Ces dates récentes et le ton employé laissent supposer que ces documents veulent répondre à des doutes élevés par les Coptes sur le bien-fondé des prétentions propriétaires des Syriens. Aujourd'hui, en fait, les Coptes affirment qu'ils ont toujours été les maîtres du couvent et qu'ils y ont accueilli des moines de langue syriaque. Quoiqu'il en soit, le monastère a été pendant presque un millénaire le théâtre de la vie et de l'action de moines syriens.

7. ROSEN-FORSHALL, *Catalogus codicum ms. orientalium qui in Museo Britannico conservantur. Pars I codices syriacos et carshunicos amplectans*, Londres, 1838.

8. LORD CURZON, *Visits to the Monasteries in the Levant*, 1849. Plusieurs fois réédité. En dernier lieu, New York 1955. Sur D. S., p. 111-118.

9. J. B. CHABOT, *Littérature syriaque*, Paris 1934, p. 11.

10. Appréciation de ce fonds dans WRIGHT, *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum*, t. III, Londres 1872, p. xvi-xxv; cf. J. LEROY, *Un témoignage inédit sur l'état du monastère des Syriens au Wadin' Natroun au début du XVI^e siècle*, BIFAO, LXV, 1967, p. 6-11 du tiré à part.

de l'alphabet arabe, dont les hampes et les boucles se prêtent à d'harmonieuses combinaisons. On sait que l'écriture arabe se décompose en deux grandes variétés principales, le coufique et le nashki; la première expression est une dénomination d'origine, tirée de la ville mésopotamienne de Kufa, et la seconde, issue d'un radical qui signifie « copier », correspondrait à ce que nous appelons l'écriture cursive. Le style coufique, aux caractères anguleux, fut donc quelque chose de voulu, tandis que le naskhi né sur le papyrus avec la plume de roseau est une écriture naturelle, où les réflexes n'étaient pas bridés. Le coufique se présenta tout d'abord d'une façon simple : les caractères en étaient gravés en creux et, en ce cas, présentaient un aspect grêle, ou sculptés en relief, épais et trapus. Bientôt vinrent s'ajouter, en haut des hampes ou à la queue des lettres finales d'un mot, des motifs floraux dont la magnificence et l'élégance frappent même ceux qui ne peuvent lire l'écriture ».

Les deux styles se retrouvent dans les inscriptions du Deir Suriani, comme on pourra s'en rendre compte par des copies exactes faites sur *kodalrace* par M. Pierre Laferrière, peintre attaché à l'Institut du Caire. Avec les inscriptions estranghélo qui ornent les portes de l'église conventuelle du couvent de Mar Behnam en Iraq²⁰, ce sont les seules inscriptions artistiques que nous ait livrées, à notre connaissance, l'antiquité syriaque. A ce seul titre elles méritaient d'être reproduites dans leur forme originelle.

Lues dans leur ordre chronologique, la première est celle qui coure autour de la porte fermant le sanctuaire. Partant de la droite de la poutre supérieure, elle se continue sur le montant gauche (nord) en petits caractères incisés dans le bois. Elle dit :

« A la louange, gloire et exaltation de la vénérable, sainte et consubstantielle Trinité. L'abbé Moïse s'est occupé de faire bâtir et élever cet autel de l'église de la Théotokos, sous les patriarches Mar Gabriel et Mar Jean, l'an 1225 des Grecs, au mois de mai,

20. J. LEROY, *Moines et Monastères...*, pl. 54, en face de la page 239. Sur le couvent, J. FIEY, *Assyrie chrétienne*, II, Beyrouth 1965, p. 565-608.

le 15. Que Dieu pour l'honneur de qui (il a été fait) le récompense ainsi que les fidèles qui ont participé (à l'édification) de cet autel et de ce saint couvent, pour la conservation de leurs vies, le pardon des péchés de leurs défunts et l'absolution de leurs propres fautes » (fig. 1).

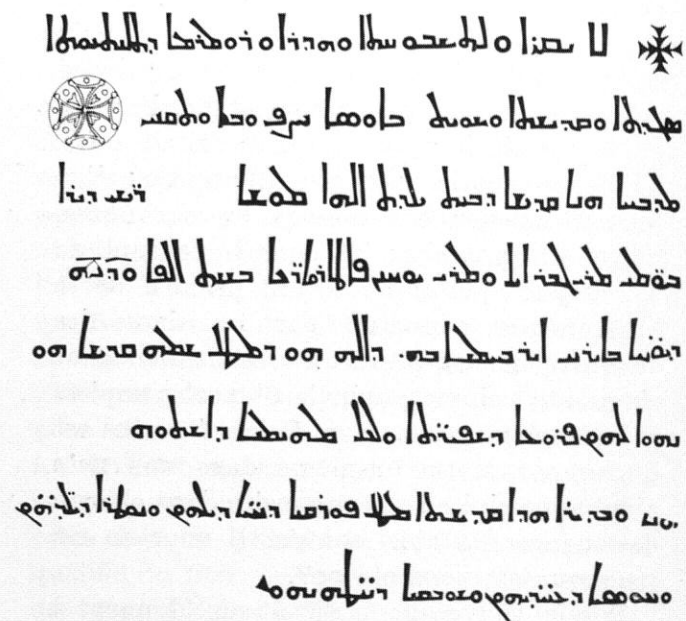


Fig. 1.

Les patriarches cités sont Gabriel d'Alexandrie (897-921) et Jean d'Antioche (910-923). L'année 1225 des Grecs correspond à 913/14 de notre ère.

La deuxième inscription, sur la porte séparant le chœur de la nef, se présente matériellement sous une forme plus solen-

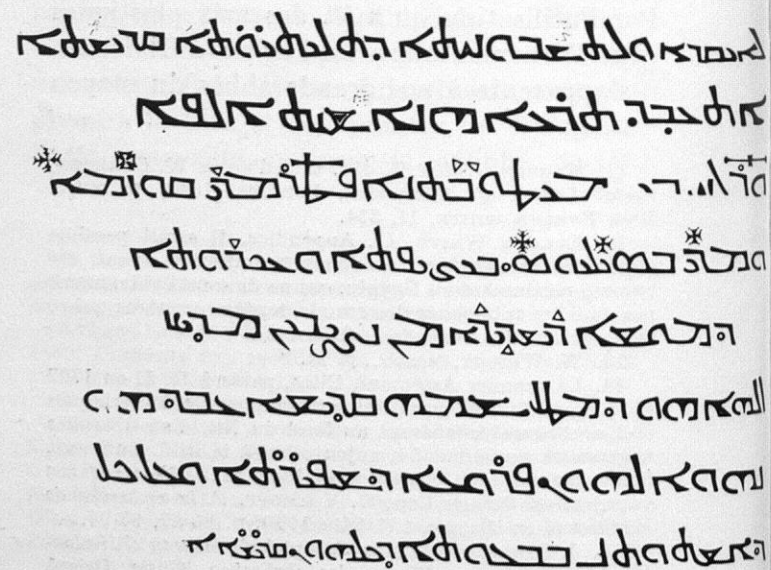


Fig. 2.



Fig. 3. — Deir Suriani. Porte du Haikal (d'après Evelyn White).



Fig. 4. — Deir Suriani. Porte du chœur (d'après Evelyn White).

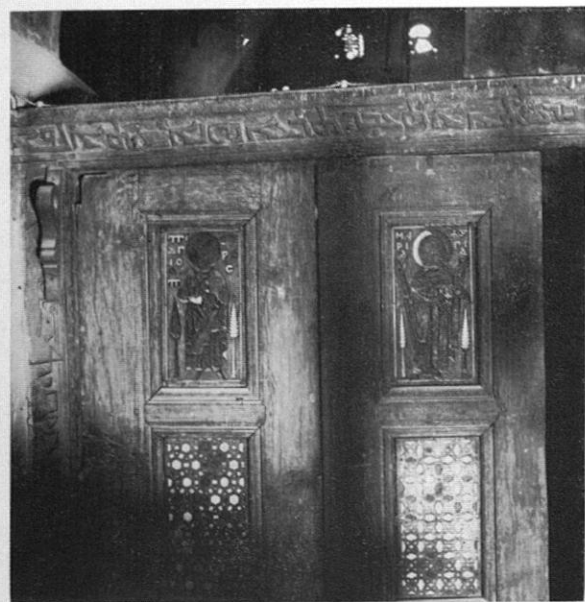


Fig. 5. — Deir Suriani. Porte du chœur, la Vierge et saint Pierre.

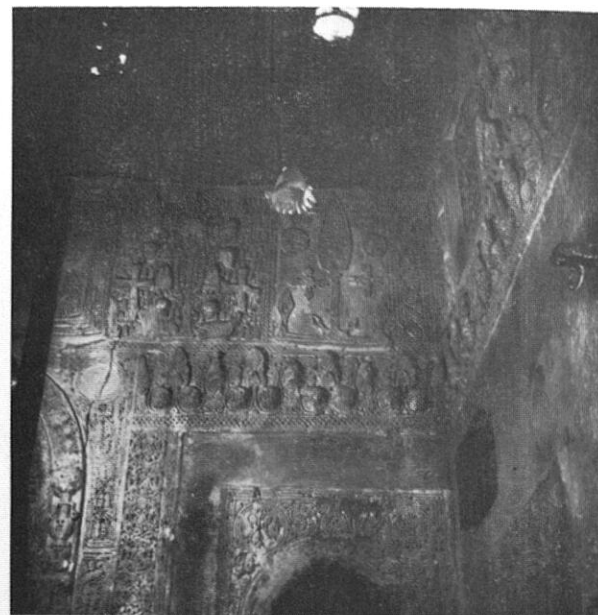


Fig. 6. — Deir Suriani. Sanctuaire, frise de stuc, Est-Sud.

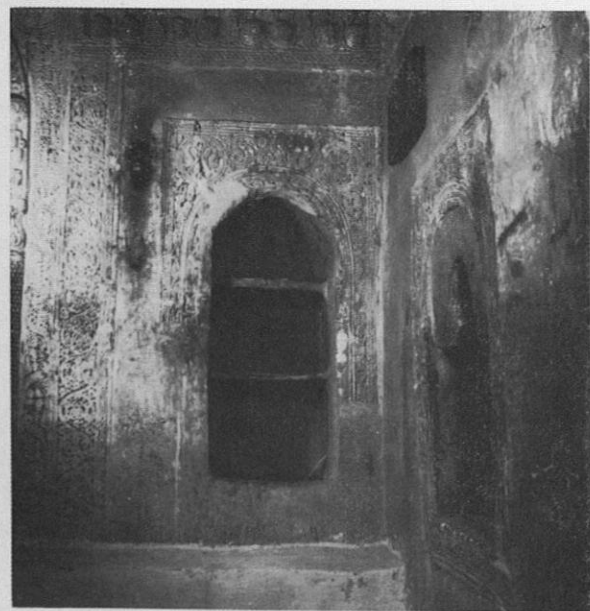


Fig. 7. — Deir Suriani. Niches du Sanctuaire.

Fig. 8. — Le Caire. Mosquée d'Ibn Touloun, décor d'un arc plein (cliché A. Fallal). →



Fig. 11. — Deir Suriani. La Divination (copie P. Laferrière).

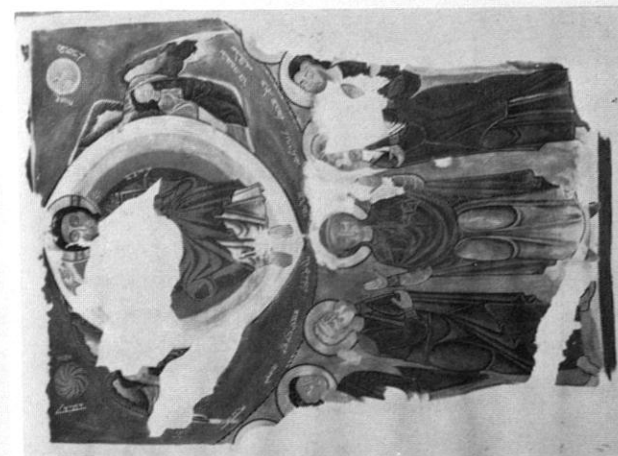


Fig. 12. — Deir Suriani. Fresque de l'Ascension (copie P. Laferrière). ↑



Fig. 9. — Deir Suriani. Fresque de la conque Sud, la Nativité.



Fig. 10. — Deir Suriani. Inscriptions de la scène de la Nativité (copie de H. Studer).

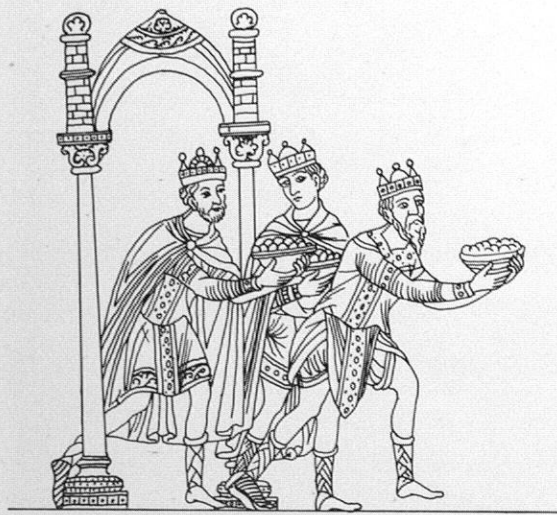


Fig. 13. — Les images de l'*Hortus deliciarum*, d'après l'édition de Straub Keiler, pl. XXVII bis 2.



Fig. 14. — Deir Suriani. Les mages (copie H. Studer).



Fig. 15. — Deir Suriani. Fresque inférieure dans la scène de l'Ascension.

nelle, à cause des caractères courant sur la poutre supérieure. Ils sont exécutés en relief tandis que les mots inscrits sur les deux montants sont incisés. La forme des caractères cependant demeure la même :

« A la louange et exaltation de la Sainte Trinité. Ces portes ont été faites l'an 1238, à l'époque des saints patriarches Mar Cosmas et Mar Basile, par les peines et les dépenses de l'abbé Moïse de la ville de Nisibe. Que Dieu en l'honneur de qui il les a fait faire le récompense pour le bien (qu'il a fait) ainsi que ceux qui ont reçu avec lui une part dans les saintes prières » (fig. 2).

Comme plus haut l'inscription est datée par un synchronisme nommant les deux patriarches monophysites en exercice, Cosmas III d'Alexandrie (920-932), et Basile d'Antioche (923-935). Les portes exécutées à treize ans d'intervalle ont donc été terminées juste au moment où Moïse allait prendre son bâton de pèlerin pour aller à Bagdad. L'an 1238 des Grecs correspond à 926/27 de l'ère chrétienne.

Introduites après coup dans l'architecture de l'église dont elles coupent les deux arcs introduisant au chœur et au sanctuaire, ces portes ont entre elles des caractères communs, mais aussi des différences qui apparaîtront à la description. Portes pliantes, constituée chacune de vantaux pivotant sur des gonds, elles suivent un parti décoratif semblable : sous une suite de cadres renfermant des images de saints, s'étagent des cadres d'un caractère aniconique absolu.

La porte (fig. 3) fermant le *Haikal*, haute de 3 mètres, large de 3,08 m (comprise la charpente de bois dans laquelle elle s'insère) se compose de six vantaux (disposés trois et trois) dont la largeur varie entre 44 et 47 centimètres. Chacun d'eux contient sept petits cadres superposés, de 83 cm de haut sur 23 de large. Un décor d'ivoire délicatement ouvragé remplit tout le champ. Un même motif décoratif se répète sur tous les cadres d'une même ligne horizontale. Partant du sommet on reconnaît, immédiatement sous la suite de saints, un entrelacs de cercles simples enfermant une croix aux branches terminées en triangle. Puis, immédiatement au-dessous, une surface de six cercles doubles

accolés les uns aux autres, chacun garni d'une croix pleine à branches évasées. Viennent alors une suite de cadres offrant l'image d'une croix bouletée ornée au pied d'un fleuron qui se relève de part et d'autre, tandis qu'une petite fleur part des quatre points d'intersection des branches. La croix est enfermée dans un cadre formé de quatre demi-cercles. Plus bas c'est une série de disques simples ornés de croix gammées. Le même décor se répète dans la ligne de dessous, mais les croix gammées ont disparu et le décor se présente comme un grillage serré. Enfin, tout en bas, c'est une croix centrale enfermée dans deux autres évidées qui en sont comme l'extension.

Plus intéressant est du point de vue iconographique la suite de personnages sacrés inscrits dans la ligne supérieure. Les deux panneaux centraux représentent le Christ (à gauche en regardant) et la Vierge. Impossible de se tromper sur leur identité respective, car les deux personnages portent leur nom inscrit en grec (ou en copte) près de leur tête : EMMANOUEL et H AGIA MARIA. L'un et l'autre se tiennent debout, de face, entre deux arbres stylisés, sans doute un symbole paradisiaque ou un simple moyen d'occuper un espace vide. La même convention est appliquée à toutes les figures. Le Christ est représenté faisant avec la main droite le signe de la bénédiction, pouce et annulaire réunis, tandis que les autres doigts sont dressés. De la main gauche qui soulève le manteau il tient le livre des évangiles. Tout le bas du corps est détruit, sauf les pieds nus, sans sandales. La face, dont une partie de l'auréole est conservée, est celle d'un jeune homme imberbe, à longs cheveux. Le manque de plasticité de la matière employée, l'ivoire, explique la simplicité des traits. La Vierge se tient dans la même attitude, debout, les pieds chaussés, le droit légèrement avancé. Sa main droite se pose à plat sur la poitrine, tandis que la gauche tient un pli du manteau. La tête a presque totalement disparu.

Ces personnages centraux sont encadrés à droite et à gauche par deux groupes de saints qui sont, à droite du Christ *Saint Marc*, O AGIOS MARKOS, et *saint Ignace* (d'Antioche) O AGIOS IGNATIOS. A gauche

de la Vierge se voient *saint Dioscore*, O AGIOS DIOSKOROS et *saint Sévère* (d'Antioche), O AGIOS SEVEROS. Ainsi se trouvent réunis les fondateurs des Églises monophysites copte et syriaque. Ce rapprochement est devenu traditionnel dans les documents provenant des deux communautés. Ceux-ci sont toujours datés par les règnes des deux patriarches d'Antioche et d'Alexandrie. Nous venons de le voir dans les inscriptions des portes. On le voit également dans les colophons des manuscrits²¹.

Dans leurs traits généraux les figures représentées sont fidèles aux types iconographiques déjà bien établis en Égypte à l'époque de Moïse de Nisibe. Elles ne se distinguent pas fondamentalement des représentations que l'on trouve dans les peintures de Baouït ou les manuscrits et icônes²². Les saints sont des hommes barbus, auréolés, vêtus du pallium et tenant un livre dans leur main gauche vers lequel s'avance la droite, à moins qu'elle ne retienne le manteau.

La porte du chœur suit le même programme décoratif (fig. 4). Moins large, puisqu'elle n'occupe que 2,35 m de l'arc, un peu plus haute (3,20 m), elle ne comporte que quatre vantaux disposés deux à deux, chacun étant un peu plus large que dans la porte de l'*Haikal*. Dans le sens de la hauteur, chaque vantail se compose de six et non de sept cadres, de sorte que cinq sont aniconiques, d'un décor très simple. Rangés sous la ligne des portraits, ces ornements font sans cesse appel à la croix, mais le maître-d'œuvre a fait preuve ici de plus d'imagination : il ne s'en tient pas à un seul et même motif par ligne. Ainsi dans la ligne centrale se voient deux décors : les cadres extérieurs renferment une grande croix dans un cercle agrémenté au sommet et à la base d'un petit disque orné d'une croix minuscule, tandis que les cadres intérieurs présentent la croix sous un arc surmonté de deux petits disques. Au dernier étage, au bas, même variété. Si les deux cadres extérieurs sont pareils, les deux de l'intérieur s'en distinguent en même temps qu'ils diffèrent l'un de l'autre.

Sur la ligne supérieure apparaissent le Christ sous le nom d'EMMANOUEL et la Vierge TAGIA MARIA, deux appellations

qu'affectionnent les Monophysites. Les deux cadres prévus pour des saints sont occupés, à droite par *saint Marc* PIAGIOS MARKOS et à gauche par *saint Pierre*, PIAGIOS PETROS. Ici l'artiste a remplacé les saints fondateurs des Églises monophysites d'Égypte et de Syrie, par les fondateurs de l'Église d'Alexandrie, saint Marc, disciple de saint Pierre (fig. 5).

En dépit des inscriptions syriaques qui les accompagnent, ces belles portes ne sont pas l'œuvre de Syriens. Elles ont pour auteurs des artistes ou artisans coptes dont la réputation dans le travail du bois est bien établie grâce à une quantité de « bois coptes » parvenus jusqu'à nous, dont la plupart existent encore dans les églises, notamment celles du Vieux-Caire. « L'Égypte, a écrit G. Wiet, peut s'enorgueillir de ses sculpteurs sur bois et ses artistes ont gardé leur maîtrise jusqu'au xvi^e siècle, évoluant dans leur système décoratif avec une habile souplesse suivant le goût à la mode. Le pays fut, de toute antiquité, très pauvre en bois... mais la rareté de cette matière poussa probablement les artistes locaux à l'ouvrager à la manière d'un métal précieux »²³. Tel est bien le jugement qu'on est obligé de porter devant les belles réussites des bois de l'époque fatimide, les mieux connues grâce aux publications de Pauty²⁴. L'époque antérieure, celle des Toulounides, a laissé moins de traces, mais le peu qu'on en sait atteste une égale maîtrise dans l'imagination créatrice

21. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, p. 329.

22. Par ex. l'icône du Christ et saint Ménas, au Louvre (K. WESSEL, *Koptische Kunst*, Recklinghausen 1963, pl. XIV), l'icône des apôtres Pierre et Paul accompagnés des saints Nicolas et Jean-Chrysostome (G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Sinai*, Athènes, 1956, pl. 21) et mieux encore la couverture peinte de l'évangélaire de la Freer Gallery (H. A. SANDERS-Ch. R. MOREY, *Facsimile of the Washington ms of the IV Gospels*, 1912; J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (sous presse), pl. 26).

23. G. WIET, *op. cit.*, p. 147.

24. E. PAUTY, *Bois sculptés d'églises coptes (époque fatimide)*, Le Caire 1930. IDEM, *Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide*, Le Caire 1931; P. RUTHEN, *Some Egyptian Wood carvings in the Collection of the Univ. of Michigan*, *Ars Islamica*, IV, 1936; C. J. LAMM, *Fatimid Woodwork. Its Style and Chronology*, Bull. de l'Institut d'Égypte, XVIII (1935-37), p. 59-91. M. JENKINS, *An Eleventh-Century Woodcarving from a Cairo Nunnery*, in *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, N.Y. 1972, p. 227-240.

des décors et la technique²⁵. Au Deir Suriani, ce n'est pas tant le travail d'ébénisterie qui est admirable, car il n'existe pratiquement pas, mais le travail de l'ivoire dont sont faits les décors. Ceux-ci suivent une double technique : les uns sont introduits dans une matrice à la façon des émaux champlevés, les autres sont appliqués sur le bois.

L'origine copte de ces portes, les seules de l'époque toulounide, est péremptoirement prouvée par les inscriptions qui désignent les saints portraiturés. Elles ne sont pas grecques, mais coptes. L'artiste en désignant saint Pierre et saint Marc ajoute à leurs noms l'artiste copte, *Pi*, *Piagios*, le saint... De même la Vierge n'est point dite simplement *Agia Maria* mais la sainte Marie, *Tagia*. (T article féminin).

Le zèle de Moïse à décorer son église ne s'est pas borné à introduire ces belles portes dans l'architecture. L'inscription entourant celle de l'*Haikal* mentionne en effet qu'il a fait construire l'autel. Or le terme dont il use, *Madbho* ne s'entend pas seulement du meuble ou du bloc fixe sur lequel se célèbre le sacrifice. Celui-ci est généralement d'une simplicité extrême, formé d'un cube de pierre évidé au sommet en forme de demi-cercle²⁶. Le mot signifie souvent aussi l'endroit où se dresse cet autel, c'est-à-dire le sanctuaire lui-même, le *Haikal*²⁷. Et c'est bien ainsi qu'il faut l'entendre, si l'on considère la recherche ornementale que celui-ci manifeste. Contrairement à ce qui se voit souvent ailleurs, à savoir des sanctuaires sans autre ornement que les ouvertures rituelles, sorte de niche évidant les murs²⁸, le *Haikal* de El Hadra offre sur ses murs un

décor de stuc qui le met à part dans l'architecture religieuse de l'Égypte chrétienne. Certes en certaines églises anciennes, comme celles de Karnak, du Couvent Blanc et du Couvent Rouge, ces niches ont reçu un décor en coquille²⁹, mais d'un caractère classique bien différent de celui de Deir Suriani. Ici les trois murs, nord, est, sud du sanctuaire, sont couverts à 2,25 m du sol d'une suite de cadres formant une frise de 1 m de hauteur. Elle est de nature totalement abstraite. Sur le mur est cette frise s'appuie sur le décor des niches, de sorte que toute la paroi est noyée dans un dessin de pierre dont l'analyse n'est pas facile (fig. 6). Une description toute verbale, comme celle tentée par E. White³⁰ complique les choses et égare l'esprit dans le jeu de toutes ces lignes combinées avec des éléments de décors floraux stylisés et reproduits en à-plat ou en léger relief qui permettent aux ombres et aux lumières de s'insinuer entre les éléments ornementaux pour les éclairer ou les faire disparaître selon les heures du jour ou la position prise par le spectateur. Cette ornementation ramène invinciblement l'esprit vers les décors, encore tout nouveaux à l'époque de Moïse, de la mosquée d'Ibn Touloun, inaugurée au Caire en 879³¹. C'est en effet une décoration indiscutablement islamique³² dans laquelle s'introduisent, mais très discrètement, quelques symboles chrétiens, comme la grappe de raisin ou les rinceaux de vigne, sans doute symboles de l'eucharistie, et surtout la croix, qui se voit particulièrement sur la paroi est, à l'Orient où le Christ doit apparaître lors de sa deuxième venue³³. Certaines de ces croix

relations avec le rite syrien et byzantin, L'Orient syrien, IX (1934), p. 149-188, notamment p. 167, n. 48. Voir aussi P. NAUTIN, *La conversion du temple de Philae en église chrétienne*, *Cahiers arch.*, XVII (1967), p. 37-41. Selon K. A. C. CRESWELL, la niche orientale des églises coptes serait à l'origine du mihrab dans les mosquées, *Coptic Influences on Early Muslim Architecture*, Bull. Soc. archéologie copte, V (1939), p. 29-42.

29. Exemples, DACL, art. *Égypte*, fig. 4003 (Karnak); art. *Deir el-Abiad*, fig. 3659 pour le Monastère Blanc.

30. *Loc. cit.*, III.

31. « Le plus ancien témoin architectural de la civilisation musulmane en Égypte », G. WIET, *Précis*, *loc. cit.*, p. 163.

32. On devrait dire « neutre » ; mais en fait à cette époque tout ce qui n'est pas chrétien est islamique.

33. Ch. IHM, *Die Programme der christl. Apokalyptik*, Wiesbaden 1960, p. 76-94. Sur la valeur eschatologique de

25. En fait je ne connais aucune boiserie copte de cette époque et une étude serait nécessaire. Pour une époque antérieure à l'arrivée des Arabes, voir M. SACROPOULO, *Le linteau copte dit d'Al-Modllaka*, *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 99-115. Mais il s'agit ici de sculptures animées, et non pas simplement décoratives. La même chose est à dire des portes de Sainte-Barbe. Bonnes reproductions dans J. BECKWITH, *Coptic Sculpture*, Londres 1963, pl. 97-99 et dans le catalogue de l'exposition de la Villa Hügel (1963), *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, pl. 144.

26. Exemples dans A. BUTLER, *The Ancient Coptic Churches*, Oxford 1884, II, p. 1-36.

27. Même double sens dans l'emploi de *Thronos* souvent utilisé à la place du terme syriaque, cf. J. LEROY, *Cahiers archéologiques*, VIII (1956), p. 77-78, à propos d'une description de l'église de Qartamin.

28. Sur ces niches et leur fonction liturgique, R. G. COQUIN, *La consécration des églises dans le rite copte*; ses

sont assurément des ajouts postérieurs dont la grossièreté d'exécution jure avec la délicatesse des petites croix qui parsèment les fonds à ramages. Celles-ci sont très petites et c'est sans doute cette discrétion qui aura plus tard poussé à leur adjoindre de grandes croix pour affirmer le caractère chrétien de ce décor³⁴.

Ses rapports avec l'art islamique ont été reconnus par Strzygowski³⁵ qui est le premier à avoir indiqué la mosquée d'Ibn Touloun comme l'inspiratrice des stucs de Deir Suriani. Mais là n'est pas la seule source, car S. Flury³⁶ quelques années après l'a retrouvée à Samarra, dans la mosquée dont les Allemands ont entrepris les fouilles³⁷. Or il est important pour l'histoire de l'art, écrit G. Wiet³⁸, de savoir qu'Ibn Touloun passa sa jeunesse dans cette ville : nous savons maintenant par les auteurs et surtout par les documents que sa mosquée d'Égypte est la réplique, dans son plan général et dans sa décoration, de la grande mosquée de Samarra. Ainsi le décor d'El Hadra n'est pas seulement un témoin de l'art contemporain d'Égypte : il se rattache à cette Mésopotamie abbasside élevée sur les lieux d'origine du christianisme syriaque. Où Moïse a-t-il puisé son inspiration? Au Caire même dans la mosquée d'Ibn Touloun qu'il connaissait certainement? A Samarra dont il aura sans doute visité la mosquée en revenant de Bagdad? On ne sait. Ce qui est certain c'est qu'El Hadra nous offre un des premiers et plus éclatants

témoins de la collusion ou de la coexistence entre les arts islamiques et les arts chrétiens, qui, se multipliant sous les Fatimides et les Mamelouks, surtout dans les arts mineurs³⁹, caractérisera l'art des Coptes du moyen âge (fig. 7-8).

..

Éclairé par un système de fenêtres ornementées dont quelques-unes conservent une partie de leurs verres polychromes⁴⁰, alors que d'autres sont vitrées de plaques d'albâtre transparent, le sanctuaire d'El Hadra et son chœur devaient, dans l'éclat de la jeunesse, classer l'église du couvent des Syriens parmi les plus beaux monuments de l'Égypte, n'ayant pour rivale, dans le voisinage, que l'église de Benjamin du monastère d'Abou Maqar⁴¹.

Moïse pouvait donc être fier de son œuvre. Mais son souci de beauté s'est-il limité au chœur et à l'*Haikal*? On peut en douter.

En effet, dans son état actuel El Hadra demeure l'un des principaux conservatoires de la peinture murale, telle qu'elle s'affirme après l'an mille dans un certain nombre d'églises coptes échappées à la ruine totale⁴². Celles du Deir Suriani ont sur les autres l'avantage d'être relativement bien conservées, d'être très lisibles, étant moins entachées par la saleté due à la poussière, la suie, les fumées d'encens. Mais elles menacent ruine, au moins deux d'entre elles. C'est pourquoi l'Institut français d'archéologie orientale du Caire en a fait

faire des copies aussi exactes que possible qui perpétueront leur souvenir le jour où elles auront totalement disparu. Le travail, opéré durant deux mois de l'hiver 1972, rentre dans un programme beaucoup plus vaste⁴³.

Trois fresques sont aujourd'hui visibles. Elles ornent les deux petites demi-coupoles dominant les deux absides du chœur, au nord et au sud, ainsi que la demi-coupole qui ombrage la porte d'entrée à l'ouest.

Les deux demi-coupoles des côtés nord et sud sont à une hauteur de 3,60 m du sol. Largues de 3,45 m, hautes de 2,30 m, elles ont une profondeur à la base de 2,50 m. C'est donc une superficie totale d'environ 13 m carrés (exactement 12,60) qui se trouve couverte de peinture. Sur cet espace le peintre a figuré de grands personnages avec un sens de l'équilibre et des mesures qui fait que, du sol, la grandeur des figures ne frappe pas. Dans la scène de l'*Annonciation* et celle de la *Nativité*, les principaux personnages mesurent 1,90 m (fig. 9-10). Dans la *Dormition*, dont le tableau est divisé en deux registres superposés, les apôtres rangés de part et d'autre de la Vierge couchée, n'ont qu'1,50 m de haut : par contre le lit funèbre, au centre, s'étend sur une longueur de 2,35 m. La fresque de l'*Ascension*, à l'ouest, se présente avec des mesures moindres. Peinte à 3,85 m du sol, elle occupe un espace de 2,85 m de large sur une hauteur de 1,95 m, la profondeur de la surface peinte étant de 1,65 m, tandis que la conque elle-même est profonde de 2,55 m. La différence provient du fait que la partie avant de la conque est aujourd'hui couverte de plâtre. Il se peut qu'à l'origine elle était ornée d'une suite de médaillons renfermant des bustes de saints, comme on en voit ailleurs, par exemple dans l'église d'Abou Seifein au Vieux-Caire, dans une

peinture consacrée au même sujet (copie à l'Institut du Caire).

Bien que faciles à lire, ces fresques ont peu frappé l'attention des voyageurs anciens et c'est seulement peu de temps avant la guerre 14-18 que le prince Jean George de Saxe, amateur passionné des vieux centres chrétiens de l'Égypte copte⁴⁴ en a donné une description⁴⁵, suivie plus tard par celle d'Evelyn White⁴⁶.

L'iconographie de nos fresques suit fidèlement les formules proposées par Byzance et l'Orient. L'*Ascension* est figurée en deux registres : au sommet le Christ assis et bénissant dans une mandorle supportée par deux anges qui en font l'ostension plutôt qu'ils ne la portent. Le soleil et la lune dans le ciel placent la scène dans l'éternité. En bas sur une seule ligne les apôtres de part et d'autre de la Vierge en orante, impassible, tandis qu'ils s'agitent, portant les bras et les yeux vers ce qui se passent au-dessus d'eux.

Même conformité au type traditionnel dans la scène de la *Dormition*⁴⁷, au nord, représentée elle aussi en deux registres (fig. 11) : au bas la Vierge étendue, yeux clos, bras croisés, sur un lit funèbre entouré à droite et à gauche par les apôtres alignés six par six, tournés vers la défunte, tandis que les deux plus proches de la tête et des pieds se courbent en des gestes de dévotion et d'affection. La Vierge est dominée par le Christ vu de face à partir de la ceinture, sous la forme d'un *Pantocrator* ; il tient dans ses bras l'âme de la défunte figurée comme un jeune enfant emmailloté, yeux ouverts. Au sommet, dans une mandorle soutenue par deux anges en vol réapparaît cette âme, mais ici toute cette partie de la fresque a disparu, ne laissant voir qu'un ange.

Dans la fresque consacrée à l'*Annonciation*

l'emploi de la croix à l'est, E. PETERSON, *La Croce e la preghiera verso l'Oriente*, Ephemerides Liturgicae, LIX, 1945, 52-68 ; C. VOGEL, *L'orientation vers l'est du célébrant et des fidèles pendant la célébration eucharistique*, L'Orient syrien, IX (1964), p. 3-37 ; p. 26 ; n. 52).

34. Sur ces croix, U. MONNERET DE VILLARD, *Les églises, loc. cit.*, est trop absolu quand il écrit : « Les stucs primitifs, c'est-à-dire avant les retouches maladroites et complètement grossières que nous voyons aujourd'hui, ne renfermaient aucun emblème chrétien. Ceux-ci ne se trouvent que dans les parties ressortant (*sic*) de mains malhabiles, et qui n'ont rien à voir avec celles des premiers ouvriers. Ces parties ajoutées ou retouchées sont particulièrement les trois tableaux de la frise supérieure de la paroi est du sanctuaire correspondant aux trois niches, les croix appliquées sur les fonds de ramages des panneaux primitifs de la paroi est et une partie de la frise de la paroi nord. Cette constatation pourrait nous conduire à la conclusion que les ouvriers qui ont travaillé les stucs primitifs n'étaient pas des chrétiens, mais des musulmans, probablement des mésopotamiens, vu les points de contact de nos stucs et ceux du III style de Samarra. De piétreux ouvriers chrétiens ont ajouté plus tard les symboles de la foi ». Des musulmans travaillant dans un sanctuaire chrétien c'est bien improbable.

35. J. STRZYGOWSKI, voir plus haut, note 15.

36. S. FLURY, *Die Gypsornamente des Der-es-Suriani*, in *Der Islam*, VI (1913), p. 71-87. A compléter par *Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulûn*, *ibid.* VI, p. 429-431.

37. Fouilles exécutées en 1911-1913, interrompues par la guerre. Les résultats n'en ont pas été publiés au complet. Sur le décor, voir E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1923-27.

38. G. WIET, *loc. cit.*, p. 157.

39. Cf. pour la peinture sur parchemin, M. CRAMER, *Koptische Buchmalerei*, Recklinghausen, 1964, première partie relative au décor aniconique où sont rassemblés les exemples les plus frappants de ces rapports.

40. EVELYN WHITE, *op. cit.*, III, p. 200-203.

41. *Idem*, *ibid.*

42. J'en ai dressé une courte liste dans une communication au Congrès d'archéologie chrétienne de Barcelone (1969), cf. *Peinture copte et peinture romane*, Actas del VIII Congreso (1972), p. 355-356, qui résume la liste plus complète, avec bibliographie, publiée dans J. LEROY-B. LENTHERIC, *Les peintures murales chez les Coptes*, I, *Les églises du désert d'Esna*, Mémoires de l'Inst. Franç. d'archéologie orientale du Caire, t. XCIV (sous presse).

43. Sur la progression des travaux entrepris dans la recherche de ces peintures, voir S. SAUNERON, *Les neuvième et dixième campagnes archéologiques à Esna*, BIFAO, LXVIII (1969), p. 116 ; *Les travaux de l'Institut français d'archéologie orientale en 1969-1970*, *ibid.*, LXIX (1970), p. 299-301 ; *Les travaux... en 1970-71*, *ibid.*, p. 48-49 ; 50-52 t. à p.

44. Voir ses journaux de voyages en trois volumes, Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Aegyptens*, Berlin 1914 ; *Neue Streifzüge...* 1930 ; *Neueste Streifzüge...* 1931. A deux reprises il est allé au Deir Suriani ; *Streifzüge*, p. 30-36 ; *Neue Streifzüge*, p. 44-45.

45. *Idem*, *Streifzüge...*, I, p. 28-42 ; *Die Fresken in Deir es-Suriani*, Or. Christ. N. S. VII, 1913, p. 111 s.

46. EVELYN WHITE, III, p. 183-185 ; 190-191 ; 192-93, pl. LVII, LXI-XII.

47. L'étude de base demeure celle de Ludmila WRATISLAW-MITRIVIC et N. OKUNEV, *La Dormition de la Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica, III (1931), p. 134-180. Consacrée uniquement à l'univers, directement soumis à l'influence religieuse de Byzance, elle ignore naturellement notre fresque. Ainsi fait également K. WESSEL, art. *Himmelfahrt* (Mariae), col. 1256-1262, du Real. z. Byzant. Kunst (1971) réservant sans

et à la *Nativité* — conque sud — l'artiste a fait preuve de plus d'indépendance, non à l'égard des types fixés, mais dans leur arrangement. Il a en effet réuni sur une seule surface des scènes qui sont généralement peintes à part. Ce faisant il a réussi une des plus belles compositions du moyen âge chrétien.

La fresque se développe sur un fond bleu sombre et vert dans un cadre orné de fleurons rouges, bleus, verts, traités en dégradé, qui s'engendrent les uns les autres⁴⁸. Les deux scènes sont peintes sans séparation, à moins qu'on ne considère comme telle le grand trait noir soulignant l'aile baissée de l'ange. La division est d'ailleurs suffisamment indiquée par l'allure verticale de la scène de gauche, tandis qu'à droite la Vierge couchée donne à toute cette partie un caractère horizontal.

L'*Annonciation* occupe la partie gauche. Sur un fond bleu, devant un petit bâtiment rond, sorte de kiosque supporté par deux colonnes torsées de teinte rose tendre, terminé en coupole posée sur une galerie à claire-voie, la Vierge est peinte debout, vêtue d'un *maphorion* pourpre entourant la tête, et le corps. Elle lève la main droite jusqu'à toucher son menton d'un air pensif. White⁴⁹ l'a vue assise. Mais c'est une erreur : elle est bien debout⁵⁰, de même taille que l'ange qui s'avance vers elle, tendant le bras droit et la saluant des paroles de l'évangile (Luc I, 28) qui sont inscrites en *syriaque* à hauteur du visage de Marie, tandis qu'elles sont répétées en copte (ou en grec) au-dessus. La partie droite de la fresque, consacrée à la *Nativité* est davantage conforme au schéma iconographique classique qui groupe autour de la naissance elle-même quelques épisodes historiques ou folkloriques qui ont un lien

doute son témoignage pour l'article *Koimesis* non encore paru.

48. M. Lepage veut bien me signaler — qu'il en soit remercié — que ses dossiers ne lui fournissent aucun décor pareil au nôtre. On peut cependant en rapprocher ceux du *Beatus de Gérone* (n° 198, 131 v, photos à l'École Pratique des Hautes Études) où le même procédé est employé.

49. EVELYN WHITE, *loc. cit.*, p. 183-84.

50. Même disposition dans le manuscrit 597 de la Pierpont Morgan Library (CRAMER, *loc. cit.*, fig. 69 ; LEROY, *Manuscrits coptes...*, pl. 35) ou dans une fresque d'Abou Girgeh, E. BRECCIA, *Municipalité d'Alexandrie. Rapport sur la marche du Service du Musée en 1912. Fouilles d'Abou Girgeh*, p. 6, pl. IV.

avec cet événement. Sur le fond bleu sombre l'artiste a figuré un énorme rocher brun parsemé de fleurs rouges et bleues. Percant ce rocher d'un immense trou noir, il y a peint la Vierge étendue, sur un lit (ou un tapis) d'un rouge vif qui fait encore mieux sentir l'obscurité de la grotte. Suivant le canon ordinaire Marie est en vêtement bleu et pourpre, étendue, regard fixé sur le spectateur, la main délicatement posée sur la poitrine, paraissant inattentive à son Fils placé comme un garçonnet enveloppé de bandelettes dans la mangeoire peinte en retrait. Au-dessous est figuré un minuscule saint Joseph assis, tout pensif, la tête soutenue par la main droite. Toute la scène est dominée par un groupe d'anges en vol dont deux se détachent. A gauche l'un s'adresse aux bergers représentés, en bas par un vieillard et un homme mûr qui conversent ensemble, plus haut par un jeune homme jouant de la flûte. L'ange de droite descend sur le groupe de trois mages (un vieillard, un homme mûr, un jeune homme) porteurs de présents dans des boîtes carrées à couvercle cylindrique.

En tout cela rien de bien nouveau et l'on croirait se trouver devant la reproduction peinte d'un chapitre du *Guide de la peinture*. Un détail cependant, en plus de la réunion des deux événements évangéliques sur une même surface, doit être noté : l'emploi répété des mots *syriaques* qui, introduits dans ces compositions de type byzantin, leur donnent un caractère indigène. Non seulement les paroles de la salutation angélique, non seulement le chant des anges de Bethléem sont inscrits en entier, mais les personnages sont désignés par leurs noms en *syriaque* : *Sainte Marie, Marie la Théotokos, Joseph*. L'archange Gabriel est désigné en copte, ainsi que Joseph, qui est donc signalé deux fois. Et cette pratique se continue ailleurs. Dans la scène de la *Dormition*, Jésus-Christ reçoit son nom en *syriaque* et non en grec, bien que le sigle IC XC apparaisse aussi. Mais c'est surtout dans la scène de l'*Ascension* que ces inscriptions *syriaques* se multiplient. Chaque apôtre est désigné en cette langue ainsi que la Vierge Théotokos (Marie Mère de Dieu). Le copte est utilisé uniquement pour désigner le soleil et la lune.

Il n'y a rien là qui puisse nous étonner. Nous sommes devant des compositions faites pour des moines de langue *syriaque*, dans un cadre destiné à la célébration de la liturgie *syriaque*. Doit-on ajouter, faites par des peintres *syriaques*? C'est un point qui doit être examiné avec d'autres.

Trois problèmes en effet se posent sur ces fresques : leur choix, leur origine et leur date.

C'est assurément la volonté de figurer quatre événements les plus importants de la vie de la Vierge, à laquelle l'église est dédiée, qui a déterminé le choix des sujets. En tous ces événements Marie est au centre, même pour l'*Ascension* (fig. 12), où pourtant elle n'était pas présente physiquement. Du moins l'*Évangile* n'en dit-il rien. Mais très tôt la pensée chrétienne a adjoint la Vierge au Collège apostolique en lui donnant le rôle de témoin privilégié⁵¹ qui a incité les artistes à la représenter, immobile, les mains levées à la façon d'une orante, regard fixe, tandis que les apôtres par leurs gestes, leurs yeux dirigés sur le Christ enlevé au ciel, leurs gesticulations et leurs apartés où ils se communiquent le fait, se montrent comme des acteurs.

Il reste une difficulté sur la place donnée à ces quatre représentations. Généralement dans le schéma décoratif des églises byzantines ou soumises à l'influence de Byzance, c'est sur le mur intérieur de l'ouest qu'est représentée la Mort de la Vierge. L'usage est codifié par le Guide du Mont Athos⁵² et il est facile de le constater employé dans les sanctuaires de Macédoine ou de Serbie. Ici, au Deir Suriani, le sujet est peint au nord. Cette dérogation à la coutume byzantine peut s'expliquer par une tradition propre à l'Égypte, d'ailleurs impossible à constater, car cette *Dormition* est la seule que nous ait livrée l'Égypte. Il y a sans doute une autre explication. Toute l'église est aujourd'hui couverte d'une épaisse couche de plâtre, qui laisse apparaître en quelques endroits des murs latéraux des traces de peinture

qui permettent de penser que tout le monument est peint. S'agit-il de peintures variées, par exemple des portraits de saints, ou au contraire de représentations suivies, de « cycles » iconographiques inspirés de l'évangile ou de l'histoire ecclésiastique? On ne le saura pas avant longtemps. Mais n'est-il pas permis de supposer, que dans un pareil cas, le mur sud était consacré à la figuration d'événements de la vie du Christ aboutissant à l'Ascension, tandis qu'à partir de là une suite d'événements de la vie de la Vierge couvrait le mur nord jusqu'à la Dormition peinte dans la conque? Hypothèse plausible, mais invérifiable.

L'origine ou la nationalité des peintres à qui sont dues ces fresques (deux mains sont en effet décelables) sera-t-elle plus facile à déterminer? Il y a près de dix ans, quand j'écrivais mon livre sur les manuscrits *syriaques* à peintures⁵³, inspiré seulement par les photographies et l'analyse de Evelyn White⁵⁴ je n'avais aucune hésitation pour considérer les fresques du Deir Suriani comme les seules peintures murales d'origine *syriaque* que l'antiquité nous ait laissées. J'étais alors frappé par le nombre des inscriptions *syriaques* pour conclure que seul un artiste bien au courant de cette langue avait pu exécuter ces inscriptions parfois longues alors que le copte ou le grec n'apparaît que sous forme de mots isolés. Or aujourd'hui, après une étude *in situ* ce sont ces mêmes arguments qui font surgir en moi des doutes très sérieux sur la nationalité *syriennes* des artistes. Une petite remarque sur l'inscription des premiers mots du *Gloria in excelsis* inscrite au-dessus de la Vierge de la *Nativité* laisse supposer que le peintre n'était pas très au fait du *syriaque*. En effet la dernière lettre terminant le mot *Teshbūhta* (Gloire) a été refaite parce que le peintre l'avait d'abord confondue avec le *lamed* commençant le deuxième mot : *l'āloho* (à Dieu). Ces deux lettres en effet se ressemblent, sauf que l'une est penchée à droite et l'autre à gauche. Voici plus grave encore : en écrivant le terme désignant Dieu, près du corps de la Vierge, *'Aloho* a été transcrit *'Alwho* par l'introduction à l'intérieur du mot d'un *wau* qui change totalement la racine. D'autres fautes graffi-

51. A. GRABAR, *Le Martyrium*, Paris 1942, II, p. 176.

52. DIDRON-DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845, p. 432.

53. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques...*, p. 87-88.

54. EVELYN WHITE, *loc. cit.* supra note 46.

ques se découvrent dans les noms des apôtres inscrits au-dessus des têtes dans la scène de l'Ascension. Faute peu importante que celle qui consiste à oublier une lettre dans le nom d'André appelé *Andras* au lieu de *Andraos*. Plus grave au contraire le fait que le terme désignant Simon Pierre et Simon le Cananéen est transcrit une fois, correctement *Šim'ūn* avec un *ān*, pour Simon le Cananéen, tandis que pour Pierre il est écrit *Šimūn*, changeant ainsi encore une fois la racine du mot. Mais où le peintre montre une ignorance complète du syriaque, c'est dans les mots inscrits au-dessus de la tête de la Vierge dans la même scène. En syriaque la Théotokos s'appelle YLDT 'ALH' (yaldot 'aloho); l'auteur de l'inscription a écrit : YLRT 'LH' (yalrot alohot) pour la raison très simple que dans l'alphabet syriaque le D et le R ont exactement la même forme : seul un point placé au-dessus ou au-dessous spécifie la lettre qu'on veut employer. La même faute est répétée, mais à l'inverse, dans la graphie de *Barloliimi*, dit *BarDloliimi*. Ce sont là des bévues grossières. Si elles sont le fait d'un artiste syrien, il faut conclure qu'il était d'une grande ignorance de sa langue ou qu'il s'est acquité de son travail avec une désinvolture ne correspondant guère au soin que trahissent ces fresques qui comptent parmi les plus belles de l'Égypte copte. Ajoutons d'ailleurs que dans la fresque de l'Ascension, œuvre d'un artiste différent des deux autres tableaux, la graphie des mots syriaques montre moins de maîtrise que dans la fresque de la Nativité. Ces inscriptions auraient-elles été ajoutées après coup? Rien ne permet de le dire. Une chose paraît certaine c'est que l'attribution de ces fresques à des artistes venus de Syrie demeure très douteuse. On ne peut pas affirmer davantage leur origine copte, soupçonnée par White. Elles peuvent être l'œuvre d'artistes étrangers travaillant en Égypte. N'est-ce pas à un peintre arménien qu'on doit la fresque de l'abside de l'église du Couvent Blanc, exécutée en 1124, comme l'atteste une inscription⁵⁵? Mais les Arméniens n'ont pas dû être les seuls à travailler en Orient à l'époque des croisades. La solution de ce problème se trouve sans doute dans une connaissance

générale de la peinture de cette époque dans tous les pays occupés par les Croisés. C'est un travail qui s'impose maintenant que les peintures murales de Syrie se multiplient.

On voit par cette remarque qu'une hésitation est permise sur l'attribution de ces peintures à l'époque de Moïse, c'est-à-dire au début du x^e siècle. Comme nous ne possédons aucune indication sur elles, ni épigraphiques ni documentaires, force est de recourir à l'analyse des compositions. Certains éléments sont assez troublants, comme par exemple et surtout, la présence sur le drap couvrant le lit de la Vierge morte d'un semis de fleurs de lys. Cet élément appelé au succès que l'on sait en France⁵⁶ n'a été employé comme décor qu'assez tardivement. On le voit, sous une forme très simple à la Palatina de Palerme sur la couverture qui couvre la jeune Thabitā ressuscitée par le Christ⁵⁷. En France la fleur se rencontre, comme fond de tableau (ou sur une tenture) dans une chapelle des Templiers à Cessac⁵⁸ représentant un combat de croisés et de Sarrazins. L'ensemble des peintures auquel celle-ci appartient a dû être exécuté entre les années 1170-1180, ou au plus tard dans les premières années du xiii^e siècle⁵⁹.

C'est vers cette époque que nous ramènent également certains traits de la fresque de la Nativité, notamment la représentation des Mages (fig. 14). Leur figuration sous l'aspect des trois âges de l'homme, n'a rien pour nous étonner. On la voit déjà au vi^e siècle dans l'Évangélaire d'Etschmiadzin⁶⁰, mais dans une représentation statique qui contraste fortement avec la nôtre où ils sont peints dans un mouvement de marche. Plus étonnant est au contraire le costume sous lequel ils se présentent : tunique descendant à mi-jambes, manteau, jambières en forme de

55. U. MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, p. 132.

56. F. OPPENHEIMER, *Frankish Themes and Problems*, Londres 1952.

57. O. DEMUS, *Mosaics of Norman Sicily* (p. 42 B).

58. P. DESCHAMPS-M. THIBOUT, *La peinture murale en France, Le Haut-Moyen Âge et l'époque romane*, Paris 1951, p. 136, fig. 48.

59. O. DEMUS-M. HIRMER, *Romanische Wandmalerei*, Munich 1968, pl. 151.

60. L. A. DURNOW, *Miniatures arméniennes*, Paris, s.d. (Cercle d'Art), pl. de la page 39.

bandelettes, chaussures souples. Par là l'artiste s'écarte du costume traditionnel : bonnet phrygien, chiton, culottes persanes ou anaxyrides. Cette imagerie demeure en vigueur jusqu'à une date avancée de l'époque romane⁶¹, sans disparaître totalement, mais en faisant place à une figuration telle que celle qui s'offre au Deir Suriani. Un des exemples les plus éloquents nous est fourni par l'*Hortus deliciarum*, dont la composition se place entre les années 1175-1185. La représentation des Mages est exactement la même (fig. 13). Elle a en outre l'avantage de leur attribuer une coiffure identique, à savoir une toque à base rigide (métal ou galon brodé) surmontée d'une coiffe souple à trois sommets⁶². Que l'on considère la base comme circulaire ou quadrangulaire, comme celle portée par les Mages de Saint-Plancard, en Haute-Garonne, qui date de la fin du xi^e siècle, elle indique une époque postérieure au x^e siècle, époque de Moïse de Nisibe⁶³. Ce que confirme d'ailleurs la peinture de la chapelle Saint-Silvestre dans l'église des Quattro Coronati de Rome, sur laquelle le P. Ch. Walters a justement rappelé l'attention dans la dernière livraison des Cahiers archéologiques (XXI, 1961, p. 124, fig. 26).

Faudra-t-il donc dans ce cas refuser à Moïse toute action sur le décor peint de son église? Le zèle qu'il manifestait pour son enrichissement décoratif nous invite à être prudent dans notre réponse. Même si les fresques que nous voyons sont postérieures à son supériorat, il ne s'ensuit pas qu'il n'ait eu aucune influence sur le décor peint. En effet les fresques actuelles qui se dégradent laissent voir sous elles les restes de fresques

antérieures. La chose est particulièrement visible dans la fresque de l'Ascension. A droite du Christ se voit une énorme tête à cheveux blancs et barbue, qui fait suite à un personnage dont on n'aperçoit que l'épaule gauche, au milieu d'un paysage feuillu (fig. 15). Ce pourrait-être une figure de saint Pierre, à en juger par le type iconographique. Mais toute affirmation est impossible. On se rend compte de la beauté du visage et de l'exactitude du travail du peintre. C'est en même temps un témoignage d'une facture toute différente de celle de la fresque supérieure. Ne pourrait-on pas attribuer à Moïse de Nisibe ces peintures inférieures qu'on a cru devoir remplacer soit parce qu'elles menaçaient ruine, soit parce que le goût avait changé?

Jules LEROY.

61. Toute la question de l'habillement est bien traitée par G. VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950, p. 65-73, où est étudiée notamment la question de leur coiffure, avec une abondante bibliographie.

62. Sur cette coiffe à triple sommet que l'on voit également dans une fresque de Mûstair (entre 1165 et 1180, DEMUS-HIRMER, p. 131, dessin), M^{me} R. Green, directrice de l'Index of Christian Art de Princeton, veut bien m'écrire qu'elle se voit dans des manuscrits un peu plus anciens que le *Hortus Deliciarum* tels que les Clm. 13002, 14159 et 15903. Voir G. LEIDINGER, *Miniaturen aus HSS... in München*, VIII, 1924, pl. VII, VIII, XI, XII, XXX. Voir également G. SWARZENSKI, *Salzburger Malerei...* 1908, pl. LI, LVII, LVIII, LX, LXI. Que M^{me} Green veuille bien accepter mes respectueux hommages de reconnaissance.

63. Ces remarques font entrer les fresques de Deir Suriani dans l'ensemble des peintures dont j'ai eu à m'occuper ces dernières années qui remontent toutes au xi^e-xiii^e siècle. La démonstration ne pourra en être donnée que lorsque l'étude faite sur place sera terminée. Déjà ont été copiées et étudiées les fresques d'Esna, du Ouadi Natroun et de quelques églises du Vieux-Caire. Restent les fresques de Sohag et des couvents du désert de la Mer Rouge.

and 840's the Vivian Bible and the model for the Bamberg were inspirational forces? His description evidently refers to a series like the Touronian one behind S. Savin and Bagüés, that I've hypothesized belongs to the Cotton Genesis archetype. Further, it corroborates the existence of a Carolingian cycle akin to Bamberg's, and which embodied a slightly briefer selection of episodes from beginning Genesis than these two fresco schemes did. Then it went on to include most of the Noah scenes in either mural cycle; then Abraham's story, which also followed in the great vault of Poitou.

The S. Savin painters preserve more of this patriarch's story than Alcuin tells of. Although both series must have begun with his being ordered to leave his country, Alcuin next relates Sarah's laughter (upon overhearing messengers foretell Abraham's paternity through her), while the fresco does not preserve this specific phase.

It shows only the apparition of the three angels to him (though his figure has been lost from the surface). Both the Octateuchs and Cotton Genesis archetype contained each of the two phases. In S. Savin the painting

in the adjacent space has been ruined and might have contained the second one also. A few subsequent scenes of him compare with versions in the Octateuchs and so the Poitou-vin painters must have had another model or models for this part of their ensemble.

Since the rest of the poem has not survived, no more can be said about its relation here.

The planners of S. Savin and Bagüés could conveniently reemploy a Carolingian pictorial sequence for Genesis, each in its different scheme. The Zaragosan painters, with this elaborate narrative of the Fall and a short sequel, would stress it in their all-encompassing theme of redemption, by joining it to an extensive Gospel series that had evolved separately (fig. 1, 2, 6, 27). The general tone would be reminiscent of the note struck in the Ottonian program of Hildesheim's bronze doors, although the Christological cycle in Bagüés would be much more intricately developed. To describe this long narrative and its significance will require another essay.

B. AL-HAMDANI, PH. D.

Buffalo (N. Y.).

BIBLIOGRAPHY

ABBAD RIOS, Francisco: *Catalogo Monumental de España: Zaragoza* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid), 1937, vol. I-II.

GAEHDE, Joachim: *The Painters of the Carolingian Bible Manuscript of S. Paolo fuori le mura in Rome* (University Microfilm), 1963.

GARBER, Joseph: *Wirkungen der Frühchristlichen Gemäldezyklen der allen Peters- und Pauls-Basiliken in Rom* (Berlin-Vienna), 1918.

GARRISON, E. B.: "Iconography of the Creation and of the Fall of Man, in Eleventh and Twelfth Century Rome", *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV, 1961, pp. 201-20.

GOLDSCHMIDT, Adolph: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen u. sachsichen Kaiser* (Berlin), 1914, vol. IV.

GREEN, Rosalie: "The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum", *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton), 1955, pp. 340-47.

HESSLING, D. C.: *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyden, 1909.

KENNEDY, Charles W.: *The Caedmon Poems* (Gloucester, Mass.), 1965 edition.

KESSLER, H. L.: *The Sources and the Construction of the*

Genesis Exodus, Majestas and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the Ninth Century Touronian Bibles (University Microfilms), 1965.

KOEHLER, Wilhelm: *Die karolingischen Miniaturen, I, Die Schule von Tours* (Berlin), 1930-33.

NEUSS, Wilhelm: *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des Ersten Jahrtausends u. die Allspanische Buchmalerei* (Bonn), 1922.

PACHT, Otto: *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England* (Oxford), 1962.

SPRINGER, Anton: *Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit bes. Berücksichtigung auf den Ashburnham Pentateuch* (Leipzig), 1884.

TIKKANEN, Johann J.: *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und die Cottonbibel* (Helsingfors), 1879.

WAEDZOLT, S.: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken u. Wandmalereien in Rom* (Vienna, München), 1964.

WEITZMANN, Kurt: "Die Illustration der Septuaginta", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3/4, 1952/3, pp. 96-120.

WEITZMANN, Kurt: "Observations on the Cotton Genesis Fragments", *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton), 1955, pp. 112-131.

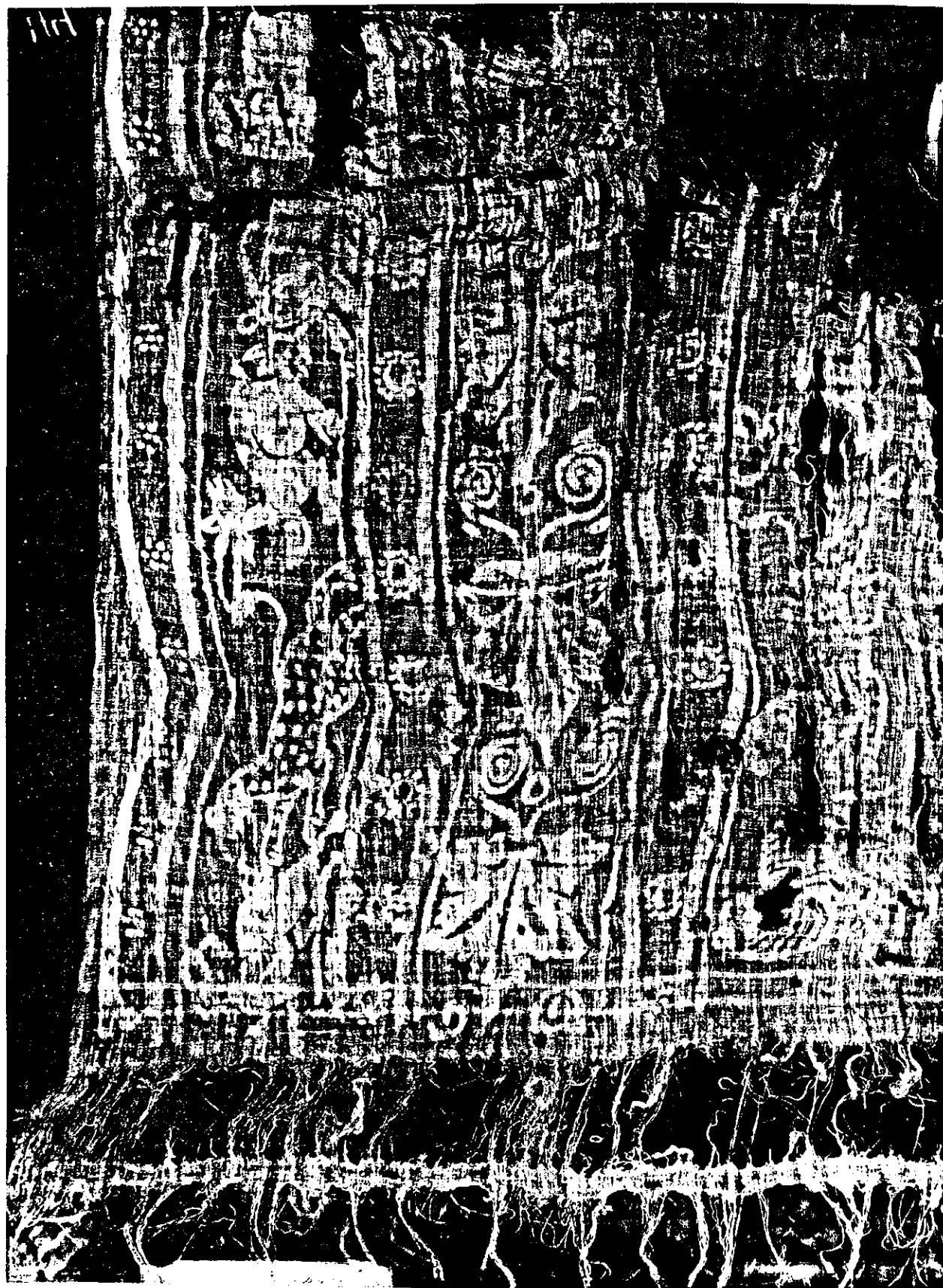
À PROPOS DES ARCHITECTURES PEINTES DANS LES FRESQUES BYZANTINES

Dans son article intitulé : *L'architecture peinte dans la peinture murale* publié dans *L'art byzantin du XIII^e siècle* (Symposium de 1965), Belgrade, 1967, Mme A. Stojaković me reproche dans une note (p. 175, n. 1) d'avoir traité un sujet proche du sien : — *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues* dans les *Cahiers Archéologiques XIV*, 1965 — sans mentionner ses travaux. Avec ses articles, Mme Stojaković cite également les soutenances de ses thèses à Belgrade, l'une en 1960, l'autre en 1965. Je n'ai évidemment pas assisté à ces soutenances. Mais j'ai relu attentivement les articles cités par Mme Stojaković, et je ne trouve aucune ressemblance entre les thèses qu'elle défend et les miennes. Le seul élément semblable que l'on retrouve dans mon article et dans les siens est le titre, autrement dit, le sujet traité. Mme Stojaković a étudié le problème en architecte et de façon utile. Elle s'intéresse aux architectures peintes dans la peinture serbe du moyen âge. Elle les considère en tant que telles et étudie le degré de réalisme de ces images ainsi que la perspective inversée qui les caractérise. Mon intérêt a été tout autre. Ce que j'ai essayé de montrer, c'est la façon dont était structuré l'espace dans la peinture byzantine entre le XII^e et le XV^e siècle. Cette structuration spécifique de l'espace correspond à une image mentale que les byzantins portaient en eux, à un type de sensibilité et à une conception du sacré qui leur interdisaient d'introduire, dans les images religieuses, des éléments rappelant de trop près la vie quotidienne. Ce conditionnement psychique et intellectuel, ainsi que des faits découlant du type monolithique et traditionnel de sa culture, mirent la société byzantine de la fin du Moyen Âge en contradiction avec les nouvelles tendances à la narration et à la plasticité des formes — entraînant de leur côté la nécessité de donner une certaine profondeur au champ visuel —, qui commençaient à se faire jour.

Pour satisfaire aux exigences nouvelles, on s'était intéressé de plus près aux modèles antiques, mais en ce qui concerne la structure de l'espace,

nous assistons à une recherche et à un rejet simultané des modèles antiques, et ces deux mouvements contradictoires s'affrontent dans la quasi-totalité des représentations de l'époque (XII^e-XV^e s.). Grâce à l'agencement insolite des formes antiques et à une façon particulière de les démembrer et de les reconstruire selon un mode abstrait, on ne trouvera jamais à Byzance un espace unifié, cohérent et déterminé du point de vue « extérieur-intérieur ». Contrairement à ce que l'on voit en Occident au même moment, la peinture byzantine se caractérisera par un espace fortement morcelé (chaque image est constituée par plusieurs tranches d'espace juxtaposées), par des architectures qui s'entrechoquent, tendent à se disloquer ou, au contraire, à s'associer à l'aide d'éléments fantaisistes, sans fonction et sans lien organique avec l'ensemble auquel ils se rattachent. Ces éléments architecturaux vont parfois jusqu'à nier leur propre volume et l'espace qu'ils sont sensés décrire. C'est en cela que réside une grande partie de leur originalité. Un autre point essentiel à retenir serait la façon dont une telle représentation de l'espace reflète d'une part des tendances plus générales de l'époque, et de l'autre certaines constantes de l'esthétique byzantine traditionnelle. Aussi, l'un des premiers symptômes de l'indépendance de la peinture italienne du Duecento et du Trecento à l'égard de Byzance est le fait que les mêmes éléments antiques y sont adoptés, sans être contrecarrés par des démarches opposées à l'esprit qui les avait initialement appelé à l'existence. Je n'ai pas l'intention de résumer ici mon article. Mais cette mise au point m'a semblé nécessaire, afin d'éviter toute confusion chez le lecteur occidental qui ne lit pas le serbe et pourrait se sentir dérouté par les propos d'ailleurs très vagues, de Mme Stojaković. M. le professeur A. Grabar qui connaît la totalité des travaux mentionnés dans cette note m'a demandé cette rectification, en m'autorisant à dire qu'il me donne entièrement raison.

T. VELMANS.



Tissu copie. Musée du Cinquantenaire, Bruxelles (photo du musée).

TABLE DES MATIÈRES
du volume XXIII

H. STERN, <i>Orphée dans l'art paléochrétien</i>	1
Philippe VERDIER, <i>La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imagem clipeata du Christ Helios</i>	17
Nezih FIRATLI, <i>Deux chapiteaux rares à décoration animale trouvés à Istanbul</i>	28 41
Marie-Thérèse GOUSSET, <i>La représentation de la Jérusalem Céleste à l'époque carolingienne</i>	45
Yves CHRISTE, <i>Les représentations médiévales d'A.P. IV (-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte</i>	53
Julien LEROY, <i>Notices codicologiques sur le Vaticanus Graecus 699, suivi d'un Nota, d'André Grabar</i>	98 73
Bl. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, <i>Le « tombeau des Corps-Saints » à l'abbaye de Saint-Denis</i>	115
I. SPATHARAKIS, <i>The portraits and the date of the codex Par. Gr. 510</i>	153
Maria PANAYOTIDI, <i>L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives</i>	161
V. D. LICHATCHOVA, <i>La décoration d'un rouleau liturgique byzantin de la bibliothèque publique d'État de Leningrad</i>	171 173
Anthony CUTLER, <i>The Spencer Psalter: a thirteenth century byzantine manuscript in the New York Public Library</i>	201
Jules LEROY, <i>Le décor de l'église du couvent des Syriens au Ouady Natroun (Égypte)</i>	219
Betty AL-HAMDANI, <i>The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés</i>	243
T. VELMANS, <i>A propos des architectures peintes dans les fresques byzantines</i>	259 195

NOTES DE LECTURE :

Charalabos BOURAS.....	271
T. VELMANS.....	275
André GRABAR.....	277